

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

División de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras

La novedad narrativa en Josefina Vicens

TESIS

Que para obtener el grado de
Maestra en Letras Mexicanas

Presenta

Velia Salas Gutiérrez

Asesora: Dra. Eugenia Revueltas A.

México, D. F.

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A **mi esposo** y **mis hijas**, por darme ánimo y tenerme paciencia durante todo este tiempo. Gracias por su apoyo y comprensión.

A mi asesora, **Dra. Eugenia Revuelta A.**, por el tiempo que me dedicó, por sus atinadas observaciones y por el interés que puso a mi trabajo. Muchas gracias doctora, sin su participación este proyecto no habría sido posible.

A mis sinodales, **Dr. Juan Coronado López, Dra. Alicia Correa Pérez, Dra. Marcela Palma Basualdo, y Dra. Margarita Peña Muñoz**, por las sugerencias realizadas para ayudarme a lograr un mejor escrito. Valoro profundamente el tiempo que ustedes dedicaron a revisar mi tesis, gracias.

Índice

Introducción	1
1. Contexto histórico-social	4
a) La década de los cincuenta	4
b) Semblanza de Josefina Vicens	7
c) Influencias	11
2. Novedad narrativa	12
2.1 Elementos en la novela de formación	15
2.2 Breve estudio de <i>El libro vacío</i>	20
2.2.1 Análisis del libro de José García	20
2.2.2 Manejo del tiempo en <i>El libro vacío</i>	29
2.2.3 Motivo narrativo en <i>El libro vacío</i>	41
2.2.4 Diagrama narrativo de la novela	46
2.3 Reflexiones finales sobre <i>El libro vacío</i>	50
3. Construcción de <i>Los años falsos</i>	53
3.1 La composición narrativa en <i>Los años falsos</i>	53
3.1.1 Proceso narrativo	53
3.1.2 El fluir de la memoria	78
3.1.3 Motivo narrativo de <i>Los años falsos</i>	86
3.2 La voz narrativa en <i>Los años falsos</i>	88
3.2.1 Diagrama de la novela	89
3.2.2 Búsqueda de identidad	91

3. Construcción de personajes	94
Conclusiones	106
Bibliografía directa	110
Bibliografía indirecta	112
Hemerografía	114
Otras fuentes	114

Introducción

El propósito principal de este trabajo es una aproximación al estudio de la obra de Josefina Vicens. Su obra es escasa, ya que solamente escribió dos novelas importantes, en un lapso de 24 años entre una y otra, que marcaron un hito en la forma de narrar de la literatura mexicana contemporánea: *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982). Una vez realizada la lectura, ésta sugiere la reflexión, pues entre ambas novelas se crea un tejido rico, complejo e inquietante en medio de la aparente cotidianidad de lo relatado.

Estas obras son contestatarias,¹ exploran de una manera muy original para su tiempo, el interior del ser humano, sondeando sus miserias y sus luchas; fueron escritas con la perspectiva masculina de una mujer, cosa que en los años cincuenta era novedoso. En ellas, Vicens tuvo el valor de evidenciar el vacío existencial en la vida del ciudadano promedio, de todo aquél que no tiene una idea clara de cual es su lugar en el mundo, de aquél que persigue un objetivo que jamás logrará.

Otra razón de este trabajo, es el escaso estudio que ha tenido la obra de Vicens, relegándola al cajón del olvido literario, de las curiosidades mexicanas de los años cincuenta. Actualmente, algunos investigadores han retomado a Josefina Vicens, aunque sin darle al análisis la profundidad que requiere su obra.

¹ De acuerdo al *Diccionario de la Real Academia* en su vigésima segunda edición (2001), la palabra contestataria es un adjetivo "que polemiza, se opone o protesta, a veces violentamente, contra algo establecido". En este caso, las novelas de Vicens polemizan sobre aspectos como el machismo, la mediocridad y el vacío existencial, de allí que puedan calificarse como contestatarias.

Sus dos novelas constituyen un *corpus* suficiente para elaborar una tesis sobre cualquiera de los aspectos contenidos en las mismas; ambas novelas cumplen requisitos estéticos que las hacen trascendentales.

Resalto, en el primer capítulo, aspectos importantes del contexto histórico-social de la autora como: particularidades de la generación y la cultura de los años cincuenta; una breve semblanza de la vida de la autora y características de las influencias que la marcaron como escritora.

En el segundo capítulo, analizo los elementos de la novela de formación, la estructura narrativa de *El libro vacío*: secuencia narrativa, uso del “tempo” y motivo narrativo, que la autora maneja con fluidez y aparente “naturalidad”. Además incluyo un diagrama de la novela para mostrar la estructura de ésta. Junto a los aspectos formales, investigo también temas que la novela toca: la otredad y la búsqueda del yo. El capítulo se cierra con conclusiones generales sobre *El libro vacío*.

La novela de *Los años falsos* la estudio en el tercer capítulo siguiendo casi el mismo esquema que el anterior, aunque en el aspecto formal se añade un punto que versa sobre el discurso evocativo y en cuanto al tema se revisa la búsqueda de identidad, el machismo y la relación madre-hijo, padre-hijo.

En el cuarto capítulo realizo una reflexión sobre la construcción de los dos personajes principales, José García de *El libro vacío*, y Luis Alfonso Fernández en *Los años falsos*. Hago una revisión sobre los mecanismos de construcción y las peculiaridades que rodean a los protagonistas de ambas novelas, aparentemente, de formación. Los textos son sagaces, agudos, intensos y sutilmente profundos. A primera vista, la narrativa de Josefina Vicens parece ser sencilla, se podría pensar

tal vez, cotidiana, porque cuenta lo que sucede en todas las familias, en las relaciones de padres e hijos, las injusticias que sufren los humildes y de lo que nadie para en mientes. Esta aparente nimiedad, esta grisura al narrar acontecimientos de todos los días, nos hace recordar a Chejov. Además del análisis estilístico de la obra narrativa de Josefina Vicens, realizo un acercamiento psicológico² para mayor comprensión del texto.

Otra de las características que comparten las novelas de Josefina Vicens –salvando la distancia cronológica que hay entre ellas–, es el punzante sentimiento de soledad, la incomunicación que muestran sus personajes, y la incesante búsqueda de la identidad.

² Este acercamiento está basado en la investigación y la experiencia de tres autores reconocidos tanto en el campo de la psicología como en la psicología literaria, que son: Freud, Lacan y Begler.

1. Contexto histórico-social

1.1 La década de los cincuenta

Establecer la generación a la que pertenece Josefina Vicens no es fácil, si nos atenemos a la fecha en que nació, diríamos que pertenece a la década de los veinte, pero si lo que consideramos es el tiempo en que empieza a escribir, tendríamos que decir que pertenece a los años cincuenta. De hecho, Josefina Vicens es hija del siglo veinte que, en muchos sentidos, fue un siglo de transgresiones y progresos; aunque limito el lapso de estudio a la década de los cincuenta, ya que fueron años de gran quehacer cultural que, sin duda, influyeron en la escritora. Hay que recordar que "...a principios de los años cincuenta la ciudad de México estrenaba su radiante modernidad: cafés, teatros, cines, librerías, restaurantes, eran punto de encuentro obligado..."¹ para todos los intelectuales del momento.

De allí que la década de los años cincuenta sea sustancialmente rica en producción literaria; algunos intelectuales se daban a la tarea de conocer desde los poetas malditos y los surrealistas, hasta la filosofía de Nietzsche y Heidegger; perviven las lecturas de José Vasconcelos, Jaime Torres Bodet, Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, León Felipe, Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda, entre otros. La narrativa enriquece su producción con las obras de Martín Luis Guzmán, Rosario Castellanos, José Revueltas, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan José

¹ Armando Pereira; *La generación del medio siglo*, p. 5

Arreola y algunos más. Y es justamente en esta década que Josefina Vicens publica *El libro vacío*. Obra considerada hija de la modernidad, por recibir la herencia que dejaron autores como Marcel Proust, James Joyce y Franz Kafka, pues fueron de los primeros que se interesaron en plasmar descripciones psicológicas de sus personajes.

En lo que respecta a lo social, los años cincuenta se caracterizaron por una:

...atmósfera moral [...] Los prejuicios y convenciones sociales eran casi inexpugnables. Las costumbres eran cada vez más rígidas y formales, aunque aún todo era muy inconsciente. Las jerarquías y los autoritarismos iban de la mano en toda la sociedad mexicana. Se mantenían imbatibles las nociones machistas de virginidad y sumisión de la mujer...²

De este ambiente moralista da cuenta *Los años falsos*, que si bien aparece publicado en 1982, época más moderna y con menos prejuicios que la de los años cincuenta, retoma hábilmente estos elementos y los reúne para contar una historia donde los prejuicios, el machismo, la moral hipócrita y otros elementos están presentes.

Para entender el lugar que tienen dentro de la literatura mexicana las novelas de Josefina Vicens es necesario ver, *grosso modo*, las opiniones que tienen algunos escritores y críticos de la narrativa. En la historia de la literatura encontramos escritores que han manifestado la búsqueda del hombre, así como sus problemas: la independencia, la identidad, la agresión, la culpa, etc., y todo

² José Agustín, *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940-1979*, p. 136

esto a través de la ficción. La interpretación psicoanalítica permite tratar los temas mencionados de manera más amplia, por lo que a lo largo de la tesis revisaré aspectos relacionados con esta en la obra de Vicens.

Cuando se publicó *El libro vacío* en septiembre de 1958, los comentarios literarios del momento elogiaron afectivamente esta novela, la crítica fue tan entusiasta que causó asombro en los medios literarios. Hubo, incluso, ofrecimientos de traducción a otros idiomas. Finalmente recibió el premio Xavier Villaurrutia, considerado el máximo galardón anual para obras de autores mexicanos. Este es un premio de escritores para escritores, obtenido, por primera vez en la historia literaria de México, por una mujer, Josefina Vicens. Esta novela fue traducida al francés por Dominique Eluard y Alaíde Foppa con el nombre de *Le cahier clandestin*, que encontró en los medios literarios europeos una acogida tan favorable como en su momento la tuvieron *Balún Canán* y *Al filo del agua*, con elogios y celebraciones de escritores como Octavio Paz, Rodolfo Usigli, Edmundo Valadés, Rafael Solana, Alaíde Foppa, Elena Poniatowska y Julieta Campos entre otros.

Años después, en la década de los ochenta, apareció la novela *Los años falsos* (1982) –por esta novela, recibió el premio Juchimán de Plata, que le entregó el gobierno de Tabasco– una nueva generación de escritores apreció el valor de la novela, por ejemplo: María Luisa Puga,³ Federico Patán⁴ y Armando Pereira,⁵ entre otros.

³ Cf. “La urgencia de decir” en *Creación y crítica*, junio de 1982; “El hecho bruto en la escritura de Josefina Vicens” en *El Nacional*, 23 de noviembre de 1986.

1.2 Semblanza de Josefina Vicens

Josefina Vicens⁶ nació en Villahermosa, Tabasco, el 23 de noviembre de 1911. Murió el 22 de noviembre de 1988 (un día antes de cumplir 77 años). En 1917, cuando ella contaba sólo con seis años, sus padres, José Vicens Ferrer y Sensitiva Maldonado se desplazaron del estado de Tabasco al Distrito Federal, donde realizó sus estudios.

En lo que se refiere a su educación, sólo terminó la primaria y después cursó en un año la carrera de comercio, para empezar a trabajar. Su primer empleo lo obtuvo a los catorce años, en el Departamento Agrario, pero esto no impidió que su educación literaria continuara (su madre, había sido maestra antes de casarse, por esta razón, a Josefina el estudio y los libros no le eran ajenos).

Inconforme con su escasa preparación y deseosa de conocimientos asistía a la Facultad de Filosofía y Letras a distintas cátedras como oyente: Filosofía de la historia que impartía Edmundo O'Gorman y a las clases de literatura, transmitidas por Sergio Fernández.

Trabajó en diversos campos laborales como secretaria, así conoció a Ángel Posada quien le pidió que fuera su secretaria particular; posteriormente laboró en la Cámara de Diputados y Senadores, también fue secretaria de León García. Cubría la sección de toros en la revista *Torerías*, semanario en el que colaboró

⁴ Cf. "El libro vacío y los años falsos" en el suplemento cultural de *Uno más uno*, 16 de abril de 1988.

⁵ Cf. "El abismo de la escritura" en el suplemento cultural de *Uno más uno*, 16 de abril de 1988.

⁶ Información proporcionada por el Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura

durante dos años, donde hacía reseñas, entrevistaba y realizaba las editoriales bajo el seudónimo de “Pepe Faroles”; asimismo, escribía sobre política en una revista de Carlos Álvarez Rull en la que firmaba como “Diógenes García”.

Casó con José Ferrell, traductor de autores como André Gide y Arthur Rimbaud. Por medio de su esposo conoció a algunos de los integrantes del grupo de Contemporáneos; tiempo después la relación con Ferrell terminó.

En 1947 trabajó en la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica, cargo que le facilitó su “ingreso al cinematógrafo”. Fue así como escribió varios argumentos para el cine: *Aviso de ocasión* (1948) –que fue su primer guión y no se filmó–, *La rival* (1954), *Pensión de artistas* (1956), *Un chico valiente* (1958); además, hizo adaptaciones de otros guiones no escritos por ella.

Escribió alrededor de 90 guiones, y obtuvo varios premios por algunos de ellos. Por ejemplo: *Los perros de Dios*,⁷ obtuvo el Ariel, la Diosa de Plata y el Heraldo, así como el primer premio de un concurso que realizó la Sociedad

⁷ Esta película se estrenó en 1973, fue dirigida por Francisco del Villar con guión de Josefina Vicens, en ella actúan, entre otros, Helena Rojo, Meche Carreño, Gloria Marín y Tito Junco. La trama se centra en un asunto de la religión: tras el pecado viene el arrepentimiento, lo que significa que todos cometemos pecados pero tenemos la oportunidad de arrepentirnos, ser perdonados e ir al cielo. La protagonista, Virma, busca morir sin arrepentirse, porque quiere que Dios muestre su piedad sin condiciones. Algo que cabe destacar de esta cinta es que el personaje Virma, a decir de Eduardo Cruz Vázquez, “se emparenta con otro joven que aparecerá hacia 1982 en *Los años falsos*: Luis Alfonso Fernández” (“Seis años sin Josefina Vicens”, *La jornada*, 23 de diciembre de 1994).

General de Escritores de México (SOGEM), por el guión *Renuncia por motivos de salud* vuelve a recibir el Ariel y la Diosa de Plata.

Los oficios y gustos de Josefina Vicens fueron diversos: leer era su mayor satisfacción, escribía artículos varios en el periódico *Excelsior*, pero se le conoció más como guionista de cine que como escritora de novela. Permaneció en el cinematógrafo durante mucho tiempo, escribiendo y adaptando argumentos para la pantalla grande.

Vicens entra en el mundo literario en una época en que ya existían escritores profesionales:

... en los años cincuenta la literatura mexicana tiene finalmente un plantel de narradores profesionales, para quienes la prosa recobra plenamente su derecho a ser, sin más, reflexión sobre el tiempo y espejo en el camino. Se trata de una generación esencialmente compacta. Casi todos se manifiestan y a veces dan lo mejor de sí en esa década o algunos años después. Hay escritores tardíos como Francisco Tario y Josefina Vicens –nacidos en 1911– Archibaldo Burns (1914) o Rafael Bernal y Edmundo Valadés –nacidos en 1915 [...] el grueso de los maestros modernos nace en la tercera década del siglo: Elena Garro (1920), Jorge López Páez (1922), Ricardo Garibay (1923) [...] Luis Spota (1925), Sergio Galindo (1926) y Amparo Dávila (1928).⁸

Cuando se publica *El libro vacío*, Luis Armando de Cuba augura en 1958 que tendrán que publicarse sucesivas ediciones para que el mundo lector hispano goce de esta obra. Durante varios años, y a raíz de haber obtenido el Premio Xavier Villaurrutia, la prensa se ocupa de Josefina Vicens con entrevistas o

⁸ Christopher Domínguez, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. p. 103, tomo I.

artículos refiriéndose a su libro. Entre esos periódicos podemos mencionar: *Excelsior*, *Novedades*, *La Jornada*, *El día* –en su sección de cultura o en suplementos culturales– y revistas literarias, reconociéndola como escritora, pero sin dejar de hacer referencia a sus otras artes.

Después se le cita en algunos libros de antologías y/o de crítica literaria, por ejemplo: *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, también en *Historia de la literatura hispanoamericana*, *México en su novela* y *Tragicomedia mexicana 1*, donde José Agustín menciona que la novela de Vicens, *El libro vacío*, es “una especie de cinta de Moebius literaria que se contempla a sí misma”,⁹ observación que, por la estructura narrativa de la novela resulta poco acertada, puesto que la historia en ningún momento se dobla sobre sí misma hasta confundirse con otra.

Es hasta 1982 cuando Josefina Vicens vuelve a publicar otra novela, *Los años falsos*. Ésta no tuvo la misma aceptación del público lector, la crítica y opinión de los intelectuales también fue muy escueta, pocos se fijaron en ella. En todo caso *El libro vacío* tuvo más lectores que la segunda. Probablemente la distancia entre una y otra influyó de manera importante para que esto sucediera, en *El libro vacío* los lectores se enfrentaron a una nueva manera de narrar un texto; pero esta forma se repetiría en *Los años falsos* 24 años después (cuando existía ya otra generación de lectores) por lo que ya no resultó tan novedosa, quizá por ello el éxito de esta segunda narración fue menor a pesar de que, sin duda alguna, ambos textos están trabajados con profundidad y el estilo, en el manejo de tiempo y espacio, de Josefina Vicens se mantiene en ellos.

⁹ José Agustín, *Op. cit.*, p. 145

1.3 Influencias

Hasta aquí he hablado de la vida de Josefina Vicens y también de manera muy general del lugar que ocupa en la literatura mexicana. Ahora trataremos sobre las posibles influencias en la narrativa de la autora, lo cual es un tanto audaz, principalmente porque ella prefirió mantenerse al margen de círculos y ambientes literarios. Pese a esto, no se puede dejar de observar que hubo influencia sobre ella de algunos de los escritores mencionados en el apartado anterior. Ella misma señala su admiración por Martín Luis Guzmán, Juan José Arreola y Juan Rulfo en una entrevista hecha por María Teresa Santoscoy.

Además, por los temas abordados en sus obras se podrían sugerir influencias de autores como Marcel Proust, Jean Paul Sartre, Frederick Nietzsche, Albert Camus, André Gide, Robert Musil, sólo por mencionar algunos de los autores más leídos de su tiempo, pues de una u otra manera la escritora se ve influida por los valores e ideales propios de su época.

2. Novedad narrativa

Es un fenómeno que se observa hacia la mitad del siglo XX entre las escritoras de Latinoamérica, quienes comienzan a orientar su escritura desde su cotidianidad, es decir, desde las historias familiares enlazadas a lo nacional y lo continental. Esta escritura femenina que da respuesta a la dominación patriarcal¹ que, entre otras cosas, reveló el pensamiento de las mujeres de principios de esta centuria a través de sus novelas y de las estructuras lingüísticas de sus narraciones

A partir de 1924, la novela de formación o *bildungsroman*,² creció en número y calidad, de igual manera que la utilización de los monólogos. Desde la venezolana Antonia Palacio con *Ana Isabel* (1949) y *Una niña decente*, hasta las

¹ Ver, entre otros, al respecto: Lucía Guerra. *La mujer fragmentada*. Casa de las Américas, La Habana, 1994; Lola Luna, *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Anthropos, Barcelona, 1996; Marina Fe, *Otramente: lectura y escritura feministas*, FCE, México, 1999

² De acuerdo a Domingo Cía Lamana en su artículo "La filosofía narrativa", publicada en la revista *Aparte Rei* 6, en diciembre de 1999: "En las novelas de formación se narra y describe cómo un sujeto está construyendo eso que solemos llamar su propia identidad, su formación o cultura (Bildung). Gracias a la sola experiencia, el protagonista madura, se educa, comprende lo inesencial de la realidad y la fragilidad de su propio mundo interior. En estas novelas el protagonista se está construyendo sin proyecto, sin modelo previo." Es decir, las *bildungsroman* son novelas en las que se narra como el personaje principal, como sujeto autónomo, se va construyendo a sí mismo a través de sus experiencias en la vida, sus reflexiones, las influencias de su entorno, su cultura, su familia y demás, hasta convertirse en un ser maduro, en una personalidad completa. Es como un viaje iniciático en el que el héroe busca salvarse a sí mismo a través de la transformación en un ser más complejo y acabado que cuando inicia el relato.

mexicanas Rosario Castellanos con *Balún Canán* (1957) o Inés Arredondo con *La señal*, que narran la vida de sus personajes, desde que son niñas y se enfrentan a la realidad de su entorno, hasta llegar a la adolescencia y que tienen la obligación de cumplir con deberes sociales y morales. Es decir, se recrea la niñez, el rito iniciador de la adolescencia y la toma de conciencia de su feminidad. Todo esto narrado desde el punto de vista femenino, con personajes mujeres y, por lo general, en tercera persona.

Josefina Vicens rompe con todo esto. Su primera novela, *El libro vacío*, está narrada en primera persona, el personaje principal es un hombre y está escrita por una mujer. Lo cual sin duda fue un paradigma extraño para su tiempo. Otra ruptura es la imposibilidad de José García, el protagonista, para crear un libro, y la escisión en dos seres irreconciliables: aquél que quiere, que necesita desesperadamente escribir y el otro que reconoce su ineptitud, su incapacidad para escribir algo digno de trascender, la formación y el problema de la persecución de una vocación fallida.

La otra novela, *Los años falsos*, narra la vida de un joven, que al morir el padre inevitablemente tiene que buscar su identidad. Luis Alfonso se encuentra como responsable de su familia, deja de ser un joven estudiante para convertirse en aspirante a político; su vida comienza a transformarse en la de Poncho Fernández, su padre muerto, al grado de que el hijo se pierde en el fantasma del progenitor. En algún momento de la novela, ambos se hallan indiferenciados, pero a fuerza de imponerse, el joven busca la diferenciación entre él y su padre, no sabemos si lo logra porque la novela tiene un final abierto.

Estas dos novelas podrían catalogarse como novelas de formación, sin embargo, mi hipótesis plantea que en el primer texto, *El libro vacío*, estamos ante una aparente novela de formación, pues muchos de sus elementos no se cumplen, a pesar de que podría dar la impresión de estar formando a un hombre maduro, consciente de sí mismo, lo cual en realidad no sucede. José García no muestra un proceso de madurez intelectual, solamente contamos con las reflexiones que tiene sobre sí mismo, las cuales son el resultado de la vida gris que ha llevado hasta entonces, es decir, estamos ante los monólogos de un personaje ya formado.

En cuanto al segundo libro, *Los años falsos*, si bien Sandra Lorenzano³ la considera como novela de formación a la inversa,⁴ opinión con la que yo no estoy de acuerdo, pues creo que, como hipótesis, se podría catalogar como una novela de formación inconclusa, porque, aunque tiene los elementos necesarios para serlo, como veremos más adelante dado que Josefina Vicens no termina de narrar la historia del protagonista, no sabemos si se convertirá o no en un hombre con una personalidad propia.

Una propuesta de esta investigación es determinar si las dos hipótesis que se acaban de establecer son verdaderas o falsas; la otra, es hacer el rescate de la

³ Sandra Lorenzano, "Josefina Vicens, sobrevivir por las palabras" en *Nueve escritoras*. p. 94

⁴ De acuerdo a Lorenzano, es novela de formación a la inversa, porque Luis Alfonso se sumerge en un mundo de valores negativos; su transformación implica caída hacia los abismos de la degradación, si embargo, las reflexiones de Luis Alfonso dan una esperanza de salvación, por lo que no es posible asegurar de manera contundente que la novela sea de formación a la inversa.

obra de Josefina Vicens, que puede ser considerada como una de las escritoras que trasladó la narrativa extranjera moderna a la literatura nacional.

2.1 Elementos en la novela de formación

La novela de formación tiene como eje fundamental el desarrollo de un personaje. Esto no significa que el centro de la obra sea el crecimiento individual, por el contrario, la transformación y crecimiento del personaje es el principio poético de la novela. Bajo ese concepto, resulta clave que los textos de este tipo de novelas asimilan el concepto aristotélico de la fábula en el sentido que se construyen como obras totales, por eso, es importante recordar que de acuerdo a la poética de Aristóteles "...la fábula, en nuestro presente sentido del término, es simplemente esto: la combinación de los incidentes, o sucesos acaecidos en la historia",⁵

A la novela de formación también se le conoce como *Bildungsroman*, que tiene su origen etimológico en la palabra alemana *Bildung*, cuya raíz, exclusivamente alemana resulta intraducible de forma unívoca, implica la formación espiritual y corporal de los seres humanos. Es necesario subrayar, sin embargo, que en esa dicotomía, tal como establece Miguel Salmerón, "hay que acentuar el aspecto formal y más aún el doble juego formal y espiritual que la mística inaugura con esa palabra en la cultura alemana".⁶ Es decir, la *Bildungsroman* no es sólo la expresión escrita del proceso de formación de un individuo, sino esa búsqueda mística, espiritual que todo hombre hace de sí. Cuando un ser humano se forma, lo hace también gracias al conocimiento de sí

⁵ Aristóteles, *La poética*. p. 7

⁶ Miguel Salmerón, *La novela de formación y peripecia*. p. 16

mismo, pues de otra manera no sabrá qué rasgos tiene que transformar para convertirse en alguien diferente. El *Bildung* intenta expresar, en definitiva, la formación integral del protagonista.

Para una mejor comprensión, del término *Bildungsroman* conviene establecer las diferencias que este tipo de novela mantiene con la de instrucción y la de peripecia, la novela de formación intenta mantenerse, en ese sentido, equidistante de ambas.

Las novelas de instrucción intentan ordenar estrictamente la vida de los lectores, orientándola en un sentido concreto y didáctico. Un ejemplo de este tipo de producto literario es el *Emilio* de Rousseau. Las novelas de peripecia, por el contrario, se limitan a narrar lo azaroso y desordenado de la vida con la intención de entretener, tal como acontece con la obra *Tom Jones* de Fielding. La novela de formación rechaza la instrucción planificada y la disposición del azar.

Miguel Salmerón establece, por su parte, una sólida diferenciación entre la novela de formación y la novela de peripecia; él considera que la novela de peripecia es:

...aquella que concentra su interés no en lo que se derive de lo narrado, sino en la narración misma. Aquella en la que todo personaje, por principal o importante que sea, entra en la narración para dar cuerpo, interés y fluidez a lo contado [...] Es decir, en la novela de peripecia la narración se constituye con ocasión del personaje....⁷

⁷ *Ibidem.*, p. 11

Por otra parte, en la novela de formación “...lo acaecido es lo accidental o modal siendo el personaje lo sustancial [...] el personaje se constituye con ocasión de lo contado”.⁸

La novela de formación tiene, entonces, como motor principal la descripción del proceso formativo y no didáctico de los personajes, algo parecido a lo que sucede en *Los años falsos*, que en opinión de Robert Petsch, da la posibilidad: “de una formación más realista y más impersonal e idealista de la figura central”⁹. En ese sentido, nos hallamos ante la presencia de un personaje que se construye a sí mismo durante la novela y que se delinea ante nosotros a partir de una carencia de identidad. En el caso de *Los años falsos*, podemos hablar de ausencia de identidad, en cambio, si nos centramos en *El libro vacío* podríamos hablar de la falta de éxito. Existe a lo largo de toda la novela una relación dialéctica entre éxito y fracaso. José García carece de todo, incluso de sí mismo porque no se tiene sino en partes y reflexiona respecto a él:

A estos dos “yo” [José García] quisiera ponerles nombre, familiarizarme un poco con ellos, tratarlos. En apariencia esto carece de sentido, puesto que son yo mismo. Pero es que en realidad, en cierto modo ya no forman parte de mí, ni uno ni otro. Parece que los dos se lanzan a lo suyo apresurados, despiadados, y yo siento que me van dejando atrás.¹⁰

⁸ *Idem*

⁹ Petsch citado por Salmeron, *Op. cit.*, p. 53

¹⁰ Josefina Vicens, *El libro vacío*. p. 41

Es así que José García necesita de José García, no puede alcanzarse a sí mismo, su mayor éxito es encontrarse y sólo lo va a lograr con la escritura, pero incluso esto es una lucha entre sus dos personalidades, finalmente, no pueden integrarse en una sola, su fracaso es también, una muestra evidente de las carencias que lo conforman. Además la novela de formación está marcada, por una serie de figuras recurrentes que acompañan, de una forma u otra, el tránsito del protagonista, tales como: “el mentor, el antagonista, la mujer [...] una institución que todo lo dirige, etc.”¹¹. En el caso de *El libro vacío*, no podemos decir que exista un mentor; al mismo tiempo, el protagonista y el antagonista son el mismo personaje: uno que quiere escribir, el otro que no puede. La mujer no es, en este caso, un motor en la vida del personaje, pero sí una constante; al ser su esposa, siempre está allí, es predecible su presencia. Finalmente, la institución que lo dirige todo es la sociedad y el mismo, que encasilla al protagonista en una vida mediocre y gris.

En *Los años falsos*, los personajes están mejor delineados. El protagonista es el hijo, el mentor es el padre cuando está vivo, el antagonista es el padre fallecido, la mujer es la amante del padre, que después será la amante del hijo, pero también es la madre que se transforma en esposa, en una especie de incesto convencional; la institución es la familia, pero también lo es el partido político, ambas instituciones rigen la vida del protagonista e intentan formar su personalidad. Una personalidad aberrante que se confunde con la del padre muerto.

¹¹ Salmeron, *Op. cit.*, p. 60

Kurt Forstreuter sostiene que en la novela de formación: “la persona adquiere un valor concreto que exige en su representación una narración más objetiva, objetividad lograda con la utilización de la tercera persona”¹². Cabe destacar, además, que la predilección por la tercera persona responde a la necesidad de diferenciar la novela de formación de las narraciones autobiográficas. Sin embargo, esta es una novedad en Vicens, pues utiliza la primera persona, dando a la narración un carácter biográfico falso, pues el protagonista no es una mujer, sino un hombre; esto también es engañoso, porque en realidad, habla de sí misma adoptando la perspectiva masculina. Ella misma afirma en una entrevista que dio a Pablo Espinosa:

...de lo que he escrito, que como bien se sabe es poco, lo único realmente autobiográfico es el problema íntimo de José García [...] ese sí lo vivo yo: la necesidad de escribir y el conocimiento de que lo que yo escriba no va a ser nada del otro mundo. [...] Mi autocrítica es feroz, porque quiero dar lo mejor de mí y si no me gusta lo que escribo pues rompo y rompo y rompo.¹³

¿Es entonces una biografía o una especie de identificación entre la autora y el personaje-narrador de *El libro vacío*?

Finalmente, en la novela de formación, la construcción integral del individuo se revela en un ideal imposible. El personaje está incapacitado para controlar el azar, pero al mismo tiempo no puede resistir la voluntad de dominarlo, dentro del

¹² Forstreuter citado por Salmeron. *Op. cit.*, p. 53

¹³ “Ya no puedo soñar con ir a la luna: Josefina Vicens” citada en la *Jornada* 24 de noviembre de 1986.

universo de la novela. Esta ambivalencia produce desazón, que puede ser ignorada mediante la utopía o asumirse, dando lugar a un final fragmentado, utópico y oscuro.

2.2 Breve estudio de *El Libro Vacío*

2.2.1 Análisis del libro de José García

En la obra, la autora hace un estudio psicológico-literario de un personaje, José García, cuyo deseo vehemente es escribir una novela; esta aspiración lo conduce a la soledad y a la angustia. También señala el conflicto interno de un hombre que se debate entre la imposibilidad de escribir una novela –ya que ni siquiera cuenta con un tema específico, que le parezca digno de ser relatado– y la necesidad imperiosa de hacerlo, aunque sea para expresar su fracaso, para evadir el silencio que lo lleva a su propio no ser. En *El libro vacío*, Josefina Vicens nos muestra el drama del quehacer literario, la terrible angustia de quien se enfrenta a la hoja en blanco sin encontrar las palabras con qué llenarla, pues sabe que aún escribiendo sobre la página, lo que escriba será tan mediocre que ésta seguirá estando vacía. Y así, parte de la nada para llegar a la nada, ya que el libro termina sin que su personaje haya logrado escribir la primera línea de la gran novela soñada, y se dice a sí mismo “...Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla.”¹⁴

¹⁴ Josefina Vicens, *El libro vacío*, p. 230

Las circunstancias que rodean a José tienden una barrera entre él y su aspiración de realizar esa novela "...el protagonista no puede derribar los muros que lo confinan, a pesar de que sabe que, por naturaleza, tiene la capacidad para realizar el acto heroico. No puede realizarse a sí mismo, no puede trocar la muerte en vida."¹⁵

Por un lado, José García se nos presenta como un personaje común, al igual que su nombre y apellido, por otro, la lucha que sostiene cotidianamente consigo mismo. El personaje ha asumido su cotidianidad, sabiendo que la única posibilidad de trascender es por medio de la escritura, para este efecto se vale de una estratagema: compra dos cuadernos, uno de ellos lo va a usar como borrador "...éste, que llamo el número uno y que es una especie de pozo tolerante, bondadoso, en el que voy dejando caer todo lo que pienso, sin aliño y sin orden. [...] después, si considero que puede interesar, pasaré al número dos, ya cernido y definitivo."¹⁶

La lucha interior del protagonista da inicio a la novela, en la cual la autora desarrolla varios aspectos temáticos: la obsesión, la incomunicación, la muerte y la soledad. Todos ellos se relacionan a lo largo de la historia.

La soledad de José García es arquetípica,¹⁷ porque en realidad no está solo: tiene familia, un amigo, compañeros de trabajo, incluso alguna vez tuvo una

¹⁵ J. S. Brushwood, *México en su novela*. p. 71

¹⁶ Josefina Vicens, *Op. Cit.*, p. 15

¹⁷ Utilizo la palabra arquetípica en su acepción de tipo o ideal. La soledad que el personaje siente es la misma que puede sentir cualquier ser humano en algún momento de su vida. Es esa soledad

amante, sin embargo, está solo de los otros, de él mismo, que es el otro, al que teme y del que huye. José García huye de sí mismo pero busca al Hombre, mejor dicho, a la humanidad entera a través del individuo; él mismo se plantea esta necesidad de compañía que tiene como ser humano:

...No me basta la compañía entrañable y diaria de mi mujer y mis hijos. ¿Por qué no puedo tener también la de otro hombre cualquiera, la del ser humano que pase a mi lado casualmente, en el preciso instante en que yo sienta un cálido e imperioso anhelo de comunicación? ¿Por qué no puede ser así? ¿Por qué no puede brindarse a cualquiera, en su momento único, la frescura de una palabra, de un abrazo, de una pregunta?¹⁸

No está solo, porque vive con su familia en la sociedad, pero se siente solo porque no ha encontrado a sus iguales. La compañía que la vida le ha puesto al lado no le alcanza para llenar el vacío, para apaciguar su necesidad de comunicarse. La personalidad introvertida de José García lo aísla de los demás, sólo se dedica a observar y oír a quienes lo rodean: su familia, los compañeros de la oficina y la gente en la calle, todos permanecen indiferentes a sus preocupaciones; ya sea porque no lo conocen o porque no es un personaje interesante para involucrarse con él: ...“No, mi hijo José no puede acompañarme. Tampoco mis amigos, ni siquiera Pepe Varela, a quien quiero tanto. Nuestro

que puede experimentarse en medio de una multitud, cuando el hombre se siente incomprendido, único, diferente, frente a una sociedad que no puede entenderlo ni acompañarlo.

¹⁸ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 68

trabajo es igual [...] pero él nunca ha pensado que su vida hubiera podido ser distinta...”¹⁹

Existe un malestar e incertidumbre constante, frente a la sociedad en la que se desenvuelve y reflexiona diciéndose: “Imagino que proviene de que en muchas ocasiones me siento profundamente solo.”²⁰ El conflicto entre la necesidad de escribir y la de no poder hacerlo es algo que lo aleja del hombre mismo; José García no puede acercarse a otro realmente, porque no puede compartir con nadie la intimidad de lo que escribe, en ello radica su verdadera soledad. Él escribe para ser leído, pero cada palabra que anota le parece tan mediocre, tan falto de interés, que termina por ocultar sus escritos de los demás; fracasa en ese intento de trascender al otro a través de un libro y se queda en el trayecto, a medio camino. En este sentido, José García es un escritor impotente, inhibido, que busca justificarse; esto lo entendemos mejor en palabras de Edmund Bergler:

Muchas y variadas son las maniobras del escritor que experimenta incapacidad de escribir [...] el infeliz afila el lápiz para tomar notas, pero encuentra que la punta no es lo bastante afilada; la máquina de escribir le mira con cara de reproche; sencillamente no está en vena de escribir, pero lo estará mañana –con la excepción de que ese mañana no viene nunca–; [...] y al final de todo aquello sólo sobreviene una profunda depresión.²¹

José García escribe, pero jamás permite que su escritura se reconfigure en la lectura de otra persona, de allí la nulidad real, un libro que no se lee es como si

¹⁹ *Ibidem.*, pp.190-191

²⁰ *Ibidem*, p. 68

²¹ Edmund Bergler, *Psicoanálisis del escritor*. p. 9

estuviera vacío. Quisiera decirle esto a alguien, pero los que lo rodean no lo entienden, está solo en medio de la multitud.

Es afable y cordial, pero esto no es suficiente para establecer lazos de amistad verdadera, la convivencia es sólo aparente, pues cada uno vive su propia problemática y, a la larga, resultan seres extraños entre sí, “Con los demás compañeros de trabajo llevo una amistad, si bien no propiamente superficial [...] tampoco tan honda que pueda yo decidirme a inquietarlos con un conflicto ajeno a ellos...”²²

En el ambiente familiar lo que impera es la rutina, lo cotidiano, al grado de ser tedioso, aburrido por la repetición de los días y las noches. En ocasiones, siente que es detestable vivir con su familia, “Un día, lo recuerdo muy bien, estuve tentado de escribir con grandes letras: «A veces me arrepiento de haberme casado».”²³ Su refugio, es un pequeño cuarto que él le llama vanidosamente despacho “¡es tan presuntuosa esta expresión! En ese despacho están también la máquina de coser, un armario y unas cajas en donde mi mujer guarda las cosas más inverosímiles.”²⁴ Allí pretende realizar la obra de su vida: una novela usada como pretexto para alejarse de la opresión y fugarse de la mediocridad de su existencia, de la monotonía que representa la familia y testificar que existe, que está vivo, aunque se confiesa mediocre, pues lo que escribe es tan vulgar como su propia vida: “...no soy más que un hombre mediano, con limitada capacidad,

²²Josefina Vicens, *Op. cit.*, pp. 190-191

²³ *Ibidem.*, p. 65

²⁴ *Ibidem.*, p. 53

con una razonable ambición en todos los demás aspectos de la vida. Un hombre común, exactamente eso, un hombre igual a millones y millones de hombres”.²⁵

Este afán de escribir es un intento de escapar de la medianía, pero sólo se queda en intento, porque jamás logra construir un escrito sólido, algo que de verdad pueda publicar y que lo saque del anonimato en que vive. Imagina los posibles diálogos que su familia y amigos dirían: “Tal vez lo cuente [José] a sus amigos con un leve tono de orgullo: <<¡Mi padre escribe; ya va muy adelantado en su libro!>> Y tal vez uno de esos amigos [...] sienta en el fondo cierta envidia y el deseo de que su padre también fuese escritor.”²⁶

Sin embargo, la fuga no se da porque él reconoce que no sabe, que no puede escribir; de allí que utilice esos momentos como un pretexto para alejarse de su familia, de sí mismo, de su propia medianía:

¡Qué fraude! Debería [José García] corresponder legalmente a su interés y decirle: ¡No soy escritor! No lo soy; esto que ves aquí [...] no es más que el nulo resultado de una desesperante tiranía que viene de no sé de dónde. Todo esto y todo lo que iré escribiendo es sólo para decir nada y el resultado será, [...] muchas páginas llenas y un libro vacío.²⁷

Los demás personajes que transitan en la novela, no tienen voz determinada, sólo los conocemos gracias del narrador, poco a poco sabemos los nombres y la

²⁵ *Ibidem.*, p. 17

²⁶ *Ibidem.*, p. 44

²⁷ *Ibidem.*, pp. 44-45

relación que establece el protagonista con ellos, por ejemplo: su hijo mayor se llama José; el menor, Lorenzo, Elsa fue su primera novia, Lupe Robles su amante, Pepe Varela, su mejor amigo, lo curioso es que todos tienen nombre menos su mujer. La esposa del protagonista es uno de los personajes con mayor influencia en José García, y corresponde al tipo de la mujer mexicana de principios del siglo XX, un ente más de la maquinaria doméstica; al referirse a ella sólo la menciona como objeto, algo de su propiedad, mi mujer, mi esposa; "...algunas veces le digo a mi mujer...", "... muy seguro del entusiasmo que iba a producir en mi mujer...", "...porque como siempre, ella, mi mujer, que lo sabe todo...",²⁸ sin mencionar el nombre, habla de su esposa a lo largo de la novela.

La tradición cultural señala que la función de una esposa es ser la guía de la familia, la administradora, la encargada de la disciplina familiar, la matrona que encierra todas las características propias de la esposa tradicional: fiel, comprensiva, tolerante, ahorrativa, sumisa, resignada y como madre: amorosa, abnegada, complaciente y sufrida. Es, exagerando, una mujer "perfecta" que José García detesta, la odia por su simplicidad:

Me gustaría decirle:

-Te trato mal porque me molesta tu equilibrio, porque no puedo tolerar tu sencillez. Te trato mal porque detesto a las gentes que no son enemigas de sí mismas.

²⁸ *Ibidem.*, pp.101-107

Pero... ¡cómo voy a decirle esto a quien vive sostenida por su propia armazón, alimentándose de su rectitud, del cumplimiento de su deber, de su digna y silenciosa servidumbre.²⁹

La esposa de José García es un ser coherente consigo misma, sin conflictos existenciales, pero también si ambiciones; al contrario de él, que busca realizarse en la escritura. Aquí, Josefina Vicens habla sobre el proceso creativo como un camino hacia la realización, la reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación sobre su propia identidad. No podemos negar la conexión que existe entre el personaje y la escritora; la misma Josefina Vicens aceptaba a José García como su alter ego, como lo señala Sergio Fernández:

Por aquellos años –o algunos después– empezó a enseñarnos tímidamente *El libro vacío*, del que hacía meticulosas correcciones. “No deseo cansarlos. Yo no sé escribir; tampoco soy culta. En realidad ignoro el porqué de estos borrones. ¡Son tan aburridos! Pero ¿qué voy a hacer si José García es un hombre mediocre, el ‘otro’ que en mí existe”.³⁰

A medida que avanza la historia y conocemos más sobre José García, nos queda clara su lucha interna entre esa dualidad que vive en él: su “yo” mediocre, que reconoce que no puede escribir como no pudo hacer muchas otras cosas que deseaba en la vida, ese “yo” atrapado, sin salida, asfixiado por una vida y una realidad que le abrumba y le molesta; y ese otro “yo” que se rebela, que busca un

²⁹ *Ibidem*, p.24 y 25

³⁰ Sergio Fernández, “Peque” en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, p. 62

asidero del cual sostenerse para no caer en la total indiferencia, para ser diferente en algo.

Este conflicto consigo mismo puede observarse gracia a la manera en que está construida la narración en primera persona, como un largo monólogo brevemente interrumpido por los diálogos recordados por el protagonista: “Supe que varias semanas después le preguntó a Pepe por qué no había yo vuelto. –Le dije que andabas con otra– me informó radiante.”³¹ Estas construcciones de aparentes diálogos las encontramos frecuentemente dentro del texto. No es un diálogo directo entre dos personajes, es un diálogo reconstruido en la mente del protagonista, es un diálogo recordado. Es una reflexión profunda consigo mismo.

José García se presenta a sí mismo como un ser escindido, con un conflicto y dos alternativas: “...una: tengo que escribir porque lo necesito y aún cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir.”³² Es la dualidad presente en la cotidianidad del hombre promedio; de ese hombre que no puede decidirse a hacer algo pero tampoco puede dejar de hacerlo; ese impulso de escribir es como la necesidad de confesar la amargura y la soledad de su vida, pero como no puede decírselo a nadie más, se lo dice a sí mismo a través de la escritura, de las líneas que considera escritas al azar en un cuaderno que sólo le funciona de diario, y sabe perfectamente que nunca se convertirá en un verdadero libro.

³¹ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 156

³² *Ibidem.*, p. 41

2.2.2 Manejo del tiempo en *El libro vacío*

En esta constante necesidad de escribir y la terrible imposibilidad de hacerlo, se encuentra José García fluctuando entre el presente y el pasado. La historia está narrada en esos dos tiempos verbales: presente y pasado; pues el futuro sólo aparece con una negación al frente, como si no fuera posible pensar en él. Como se ve en *El libro vacío*, las formas verbales desempeñan un papel fundamental en el fluir temporal del relato, pues ayudan a componer el ambiente en que se desarrolla el personaje:

En narrativa, el manejo de estas características [...] del tiempo tiene una utilidad concreta: la creación de una *atmósfera* en la cual se desenvuelven los personajes. Con el pasado como principal forma de exponer lo narrado, los matices vienen dados por la forma de usar los participios y demás formas verbales correspondientes al tiempo pasado. El presente y el futuro tienen usos más particulares y algunos requieren de un conocimiento profundo del idioma y de las peculiaridades de cada tiempo verbal.³³

El manejo de los tiempos verbales le sirve a Josefina Vicens para presentar a su personaje y enfrentarlo con su propia mediocridad. El hombre vulgar no tiene porvenir, pero sí pasado y presente, para él sólo cuenta el hoy y el ayer; pero incluso éste es impreciso, de allí el uso del pospretérito, pues éste “Significa la anterioridad del atributo a una cosa que se presenta como futura respecto de otra

³³ Jorge Gómez Jiménez, “Aspectos formales de la narrativa. Los tiempos verbales” en *Letralia, la tierra de las letras*, Revista Digital, Año 11 No. 146 [en línea <http://www.letrealia.com/jgomez/ensayo/aspectos/02.htm>]

cosa que es anterior al momento en que se habla”.³⁴ Es decir, se proyectan acciones que no sucedieron en un pasado, pero que podrían haber sucedido, se les da la posibilidad de existencia, pero no se concretan jamás porque ya no puede realizarse esa misma situación, por encontrarse en el pasado: “No. Le habría hablado de ...¿de qué?...”³⁵, “Deberías haberle preguntado algo, cualquier cosa...”³⁶, “No podría expresar lo que sentí.”³⁷. Estos verbos: “habría”, “deberías” y “podría”, son un claro ejemplo del uso del pospretérito como acción no llevada a cabo pero deseada, aunque improbable que se realice; no es lo mismo decir “habría hablado” que “hablé”, son dos tiempos diferentes, uno habla de un hecho que quizá habría sucedido y el otro, de un hecho que efectivamente sucedió.

José García casi no habla en futuro, hay que recordar que este tiempo verbal según Andrés Bello “...significa la posterioridad del atributo al acto de la palabra”,³⁸ es decir, el hombre habla primero y actúa después; pero José García no se pronuncia nunca sobre lo que hará, él no hará cosas, haría, habría hecho, pero no hará. De allí su nulidad, su mediocridad, su vida insustancial, su falta de proyecto real. Las pocas veces que expresa un futuro lo acompaña de una negación, con la que asegura que esa acción jamás se llevará a cabo: “...que no

³⁴ Andrés, Bello. *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, [en línea: <http://www.jabega.net/bello/hasta.html>]

³⁵ Josefina Vicens, *op., cit.*, p. 86

³⁶ *Ibidem.*, p. 70

³⁷ *Ibidem.*, p. 75

³⁸ Andrés Bello, *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, [en línea: <http://www.jabega.net/bello/hasta.html>]

habrá de morir [...] que no podrá salvarse”³⁹, “No volveré nunca”⁴⁰ Estos intentos de acciones venideras, en realidad, son frustrados antes de concebir la posibilidad de su realización, de allí que resulte estéril el futuro, porque José García no lo tiene, existe el presente, tuvo pasado, pero su tiempo ya pasó y no puede volver a disponer de él por completo:

¿Cómo iba yo a saber que la acumulación de esos “mañanas” que ni siquiera distinguía, y que sin notarlo ya eran “hoy” y “ayer”, harían pasar no sólo el tiempo, sino mi tiempo, el único mío?

[...]

Y así, deseando que pase el tiempo para que pasen también los problemas diarios que nos agobian, nos encontramos un día con que ha pasado nuestro tiempo.⁴¹

Vicens expresa la fugacidad del tiempo de una manera profunda, habla de cómo los mañanas son inalcanzables, fugaces, porque se convierten en hoy y ayer sin que nadie lo note, en un proceso casi místico de transformación. El tiempo es el inexorable guardián de la finitud de la vida; José García lo sabe, conoce su medida y anhela romperla a través de la escritura para que su memoria permanezca en un constante presente reconstruido, pero no lo logra. He allí su mayor fracaso, no puede superar el tiempo, porque para José García “...ha pasado nuestro tiempo”.

³⁹ Josefina Vicens, *Op. Cit.*, p. 63

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 70

⁴¹ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 226-227

En su juventud poseyó el tiempo y experimentó ese intento de ser, ese anhelo que se expresa con el uso del futuro, pero todo lo dejó en infinitivo “Recuerdo por ejemplo, mi decisión de ser marino”⁴², vuelve al uso del pasado, “...anuncié firmemente mi propósito...”, para finalmente, darse cuenta de la imposibilidad de planear su vida porque “...fue la primera vez que sentí el horror de estar encarcelado, condenado sin remedio.”⁴³ José García, el personaje principal siempre fue así, sin decisión propia, permitió que la vida lo arrastrara de un lado a otro sin tomar el control de la misma, es un hombre incapaz de tomar una decisión:

Recuerdo lo que sufría para elegir un solo dulce entre los muchos que, en aquel cajoncito adornado con papel de china, vendía doña Lola Urrutia [...] Me gustaban mucho; pero elegir uno, uno solo, disminuía, hacía desaparecer, casi, el placer de la compra [...] Igual era con el traje que cada año, a principios de diciembre, me compraba mi madre [...] E igual para elegir a mi primera novia [...] Junto a mi casa vivían dos hermanas [...] Las dos me gustaban, a las dos las quería. Escribía en el colegio, a escondidas, mi carta de declaración, y dejaba en blanco el nombre [...] Pero cuando ya estaba firmada y trazado el complicado signo de la rúbrica, surgía el eterno titubeo: ¿Elsa? ¿Greda? [...] hasta que una tarde, en la playa, Elsa escribió en la arena, con una varita: “¿Quieres ser mi novio?” Y yo sólo tuve que contestar [...] “Sí”. Entonces me ordenó: “Escríbeme una carta y te me declaras.” [...] Así se decidió mi primer noviazgo...⁴⁴

⁴² *Ibidem.*, p. 66

⁴³ *Ibide.*, p. 67

⁴⁴ Josefina Vicens, *Op. cit.*, pp. 117-119

La vida de José García transcurre así, al permitir que todos los acontecimientos le dicten qué hacer. La única vez que se atreve a tomar una decisión es una noche que se va a tomar unas copas, llega totalmente borracho y, al día siguiente, con un valor inusitado en él, se viste con su traje nuevo y se atreve a pedirle un aumento a su jefe. Lo más extraordinario es que lo consigue, pero ese triunfo no le permite salir, de la mediocridad e incertidumbre, un triunfo no le basta para toda una vida de conformidad y resignación.

Las circunstancias lo llevan de un lado a otro sin asombro; las sorpresas se han perdido, no puede ver nada con ojos nuevos, de allí, que no pueda escribir, por eso se pregunta: "...Si el libro no tiene eso, inefable, milagroso, que hace que una palabra común, oída mil veces, sorprenda y golpee; si cada página puede pasarse sin que las manos tiemblen un poco; si las palabras no pueden sostenerse por sí mismas [...], ¿qué es un libro?".⁴⁵ Esta pregunta era obligada, pues no existe un escritor que tenga conscientemente determinadas las razones por las que escribe, como menciona Bergler: "Como el escritor ignora sus conflictos interiores, que le impulsan a escribir, es incapaz de responder la pregunta de qué es lo que le hace escribir."⁴⁶ Por ello no hay sorpresa en la vida de José García, pero sí hay preguntas, preguntas entre las que pasa su tiempo, el tiempo de todos los suyos, ese tiempo al que se aferra porque sabe que algún día terminará para siempre:

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 17

⁴⁶ Edmund Bergler, *Op. Cit.*, p.16

...¿Para qué voy a emprender una batalla que quiero ganar, si de antemano sé que no emprendiéndola es como la gano? [...] ¿Qué es un libro? ¿Quién es José García? [...] ¿Por qué un libro no puede tener la misma alta medida que la necesidad de escribirlo? [...] ¿Qué supondrá mi hijo que es un hombre? [...] ¿Por qué no puedo tener también la de otro hombre cualquiera, la del ser humano que pase a mi lado casualmente, en el preciso instante en que yo siento un cálido e imperioso anhelo de comunicación? ...⁴⁷

Son dudas que lo atormentan, que escinden su esencia, José García es un hombre mediocre que desea trascender, es una paradoja que lo atrapa en la realidad que es su vida. Necesita liberarse de ello y recurre a la escritura y, ocasionalmente, al alcohol –aunque sólo lo hace una vez, da pie para hacer profundas reflexiones–.

El alcohol es liberador, cuando José García está ebrio todo a su alrededor se transforma, puede enfrentarse a su otro “yo” sin ningún problema, puede dejar de tener miedo, puede, incluso, desprenderse de la finitud y de las cadenas del tiempo:

... la embriaguez no me quita mi condición de hombre que sufre, pero le da al sufrimiento otro sentido: el de un dolor incorporado a mí naturalmente [...] Acá, no he podido acostumbrarme nunca a la idea de existir [...] Allá no es así: ser es ser. [...] Allá no tiemblo nunca. No siento miedo de morir, porque la muerte tiene el mismo sentido natural, incorporado que tiene todo lo demás [...] A veces la embriaguez coincide con [...] el ruido que hace una cadena al caer...⁴⁸

⁴⁷ Josefina Vicens, *Op. cit.*, pp. 14-22

⁴⁸ Josefina Vicens, *Op. cit.*, pp. 50-51

José García distingue perfectamente esas dos realidades con las que se enfrenta. Por un lado, el “acá” que es cuando está sobrio, cuando debe enfrentarse a la realidad desde la medida de sí mismo; por el otro, el “allá”, cuando está ebrio y las cadenas que lo atan se han roto, no le importa nada porque no tiene conciencia del tiempo, pero sí de él mismo, su fracaso como escritor ya no le afecta. Estos dos adverbios: acá y allá marcan dos realidades para José García, tanto en tiempo como en espacio. “Acá” tiene un espacio limitado, una mediocridad de la que no puede escapar, una realidad con tiempo definido y estable. “Allá” presenta un espacio ilimitado, con posibilidades inmensas, con libertad, una ilusión sin tiempo.

Por medio del alcohol, se acerca más a sí mismo que a su gran pasión, la escritura; porque lo enfrenta a su mediocridad, por eso lo evita, por eso se siente culpable cuando cae, tan culpable como cuando justifica en su cuaderno el por qué escribe: “Hay algo independiente y poderoso que actúa dentro de mí, vigilado por mí, contenido por mí, pero nunca vencido”; y al por qué no debería hacerlo: “Sé que no podré escribir [...] No podré escribir jamás”. Sin embargo, estas justificaciones no lo alejan del deseo de escribir, quizá porque Según Bergler: “...mediante el exceso de pasividad, base característica del artista, toda capacidad productiva se caracteriza por el sufrimiento. La creación artística, en sus raíces más hondas, tiene su origen en el sufrimiento; está condicionada por el conflicto interior.”⁴⁹ Así es José García, personaje conflictivo, pues ese deseo interno de escribir, lo obligado a continuar intentándolo, a pesar de su fracaso constante y debido a ello varado en medio de su vida.

⁴⁹ Edmund Bergler, *Op. cit.*, p. 24

Hasta aquí se ha hablado del manejo del tiempo, pero ¿cuál es el tiempo que transcurre entre la primera página de *El libro vacío* y la última? Recordemos que, en opinión de Helena Beristain, la “temporalidad es una de las instancias en que se desarrolla el proceso discursivo, además de la espacialidad y la acción, de los actores. Todas estas instancias ofrecen dos facetas pues se refieren, por una parte a la enunciación del discurso y, por otra a lo enunciado, es decir, a los hechos relatados por el discurso”.⁵⁰

Por lo tanto, la historia tiene un componente temporal que puede hallarse desfasado del discurso; Si entendemos por historia la fábula, de acuerdo a Sklovski “fábula es únicamente el material para la formación de la trama”.⁵¹ La novela de *El libro vacío* es la historia de la ilusión de José García, sobre las noches en las que llena un cuaderno de palabras pero sin poder convertirlo en lo que él desea. En cambio, el discurso se refiere a la estructura literaria de un texto, es decir, la manera en que están narrados los acontecimientos de una historia. De allí que: “...las inversiones temporales en la narración son posibles en virtud del vínculo que los motivos establecen entre las partes”.⁵²

A estas inversiones temporales, Genette las llama anisocronías, de las cuales se identifican hay tres tipos: resumen, pausa y elipsis. El resumen existe si

⁵⁰ Helena Beristain, Temporalidad, *Diccionario de Retórica y poética*, p. 487

⁵¹ Sklovski [sin título] citado por Fokkema, D.W. y Ibsch, Elrud; “Formalismo ruso, estructuralismo checo y semiótica soviética”, p. 83

⁵² Boris Tomasevskij, [sin título], citado por Helena, Beristain. *Diccionario de retórica y poética*, p. 350.

el tiempo de la historia es mayor que el del discurso, por ejemplo, cuando un personaje en una sola noche le narra a alguien más 10 años de su vida, en ese caso el tiempo de la historia será de 20 años, y el del discurso será una sola noche. En cambio, la pausa ocurre cuando el tiempo del discurso es mayor que el de la historia, pero sólo porque a éste se han añadido descripciones que lo alargan, que suspenden la narración y prolongan el discurso, por ejemplo, José García analiza su situación, describiendo su “estudio” o cuando Luis Alfonso describe la tumba. Por último, la elipsis sucede cuando existen saltos en el tiempo de la historia, por ejemplo, cuando se lee “hace ocho años” o “veinte años después”, como lectores, no sabemos qué ocurrió en ese tiempo, pero sabemos que el tiempo pasó. En *El libro vacío* se encuentran realizadas estas tres inversiones.

Se ha observado algo sumamente importante, que el discurso ocurre en una sola noche, una sola noche en que José García se dedica a revisar lo que ha escrito en su cuaderno número uno desde que lo compró, a recordar el pasado e imaginar situaciones posibles. Es decir, la narración de *El libro vacío* sucede en una sola noche en la que el personaje principal no escribe nada, sólo imagina, evoca, supone, recuerda, relee, pero esa noche no traza una sola palabra en su cuaderno.

Aunque en su narración pareciera que sí escribe, porque hace cortes narrativos, va de una página a otra, recordando lo que vivió, imaginando lo que le gustaría escribir; en cada caso, en un afán por justificar el punto central de su historia: necesita escribir, pero no puede. Por eso la novela finaliza con esa

dramática frase: “Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla”.⁵³

Esto se deduce porque al principio de la novela, el lector encuentra a un José García deseando entender el dilema de su vida: escribir o no escribir. Ya que, la justificación la está imaginando. En algún momento dice: “Empezaré confesando que ya he escrito algo. Algo igual a esto, explicando lo mismo. Perdonen. Tengo dos cuadernos. Uno de ellos dice, en alguna parte: “⁵⁴ Esos dos puntos son decisivos, nos marcan el principio del resumen de su historia. En el relato, esos dos puntos dan inicio a un “flashback”⁵⁵ que lo remite al primer día que tuvo los dos cuadernos en sus manos, pero todo esto son recuerdos de lo que ha escrito en otras noches; en ésta, en realidad, él aún no ha escrito nada. A partir de allí todo es evocación de su vida, una elucubración de lo que desearía escribir. A lo largo de todas las revisiones que hace a su cuaderno número uno, encontraremos varias elipsis,⁵⁶ por ejemplo, cuando dice: “Hoy he tenido una pequeña victoria. Hoy hace exactamente ocho días que no escribo”.⁵⁷ Lo mismo sucede cuando habla de su pasado, de pronto retrocede en el tiempo, evoca cuando tenía 12 años, luego avanza en el tiempo y recuerda cuando tenía una amante y él ya estaba casado.

⁵³ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 230

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 14

⁵⁵ Término que se refiere al proceso cinematográfico de retroceder al pasado.

⁵⁶ Recordemos que el término elipsis se usa, en este texto, desde el punto de vista mane de Genette, es decir, como una categoría del tiempo de la narración.

⁵⁷ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 53

Se presenta un juego con el tiempo y el tiempo de su historia. Josefina Vicens logra que José García revise todo lo que ha escrito en una sola noche, pero también que recuerde episodios de su vida que no ha anotado en su cuaderno. José García ahonda entre sus recuerdos e imagina cómo los escribiría, en un afán por convencerse a sí mismo de que no vale la pena, pero aún así lo debe escribir en algún momento. Al final, termina convencido de que cualquier día encontrará esa frase que dará inicio a su gran libro, y sabe que no será fortuita, sino como producto de un esfuerzo, de una obligación, de allí que utilice la palabra “tengo” como una especie de orden hacia sí mismo.

Observamos el momento justo en que vuelve al presente, a la noche que narra, porque existe un corte entre lo último que imagina y lo que dice a continuación. Josefina Vicens hace evidente este corte, utilizando un gran espacio entre el último párrafo de lo que ha leído, imaginado y recordado esa noche José García y el primero, de lo que escribe en ese momento:

Y como único desahogo este cuaderno subterráneo, vergonzante, que alguna vez pensé que podría transformarse en un libro y en el que escribo algunas noches, cuando no estoy rendido por esas tareas y esas ocupaciones en las que se fue mi tiempo, para siempre.

Ya debe ser muy tarde, porque mi mujer ha encendido la luz. Es su forma de avisarme que se despertó y que debo irme a dormir. No tengo sueño. Quiero

seguir escribiendo. Mejor dicho, empezar a escribir, porque esta noche el tiempo se me ha ido en divagaciones, en recuerdos.⁵⁸

Ese gran espacio entre un párrafo y otro nos señala el corte del tiempo, ahí termina el fluir de su memoria, cuando dice: “empezar a escribir, porque esta noche el tiempo se me ha ido en divagaciones, en recuerdos”. Allí se marca claramente que el tiempo del discurso fue una sola noche, todo lo que José García imagina que ha podido escribir de lo que ha vivido, lo hace en unas horas, aunque el tiempo de la historia sea más largo, porque abarca desde que compró los cuadernos, hasta el momento en que está sentado, intentando escribir algo, sin lograrlo. Es en verdad un libro vacío, ya que José García jamás escribe una sola palabra en él.

Aquí cabe hacer una anotación, el manejo de los tiempos por parte de Vicens es notable, pues logra un ritmo acelerado a lo largo de la novela, es decir, construye un *tempo* rápido. Se debe recordar que de la confrontación entre el tiempo narrado (historia) y el tiempo de la narración (discurso) se deduce el *tempo* o ritmo narrativo.⁵⁹ Como el tiempo narrado abarca varios años de la vida de José García y el tiempo de la narración lleva sólo una noche, se puede deducir que el *tempo* narrativo es rápido, de un transcurrir intenso y constante.

⁵⁸ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 229

⁵⁹ Cf. Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido de la novela*, p. 46

2.2.3 Motivo narrativo en *El libro vacío*

El motivo narrativo no debe confundirse con los motivos que conforman el relato, éstos, de acuerdo a Tomasevskij, son las partículas más pequeñas de material temático,⁶⁰ en cambio, el motivo narrativo puede asimilarse al tema, es decir, será aquél que esté presente a lo largo del relato y que forme la esencia del mismo. El tema está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra. La elección del tema es importante, pues será el modo en que el lector acogerá el texto, desde un punto de vista abstracto. Para que una construcción verbal constituya una obra unitaria debe tener un tema unificador que se concrete en el desarrollo de lo escrito.⁶¹

De acuerdo con estas definiciones, el motivo narrativo de *El libro vacío* es el de la imposibilidad fundamental, no sólo de escribir, sino de vivir. José García jamás puede concretar aquello que desea: no puede escribir, no puede dejar de escribir, no puede cumplir sus sueños, no puede disfrutar su mediana vida y se pregunta: “<<Pero ¿qué hacer? Sin notarlo, sin sentirlo casi, la vida me colocó en este primer peldaño del que ya no puedo pasar...del que ya no puedo pasar... no puedo pasar...>>”⁶² Desde un punto de vista superficial, José García representa lo común de las personas, pues todos alguna vez han soñado con escribir, pero no todos pueden hacerlo, en opinión de Edmund Bergler:

⁶⁰ Cf. Motivo, *Diccionario de retórica y poética*, p. 350

⁶¹ Cf. Boris Tomasevskij, “Temática” en *Teoría de la literatura*, p. 56

⁶² Josefina Vicens, *op.cit.*, p.122

...toda persona, más o menos culta, ha tenido, en alguna ocasión, el impulso interior de crear artísticamente en forma de poema, drama o novela. Cuando son mayores, hay gentes que se ríen de sus locuras juveniles. Otras se aferran obstinadamente a su ambición original. A pesar de sus repetidos fracasos siguen tratando de escribir.⁶³

Un escritor es una persona extraordinaria y José García representa al personaje ordinario, al hombre común, en este sentido, es el retrato de lo posible para una persona, razón por la cual es sencillo identificarse con el personaje. El problema del protagonista es que no se conforma con su medianía, desea salir de ella, quiere trascender por medio de la escritura, por eso compra dos cuadernos, con la idea de trabajar duro en su empeño y lograrlo, pero no puede.

Esta imposibilidad le acarrea frustración, enojo y la conciencia de vacuidad de su existencia; es como si se hallara atrapado en una cárcel que es él mismo, de la cual intenta salir a través de las letras, sólo para darse cuenta que no, no hay manera de dejar de ser quien es, no puede trascender y convertirse en lo que siempre soñó. Su única salida es sentarse noche tras noche a escribir trivialidades, confidencias o frustraciones.

Esta conciencia de vacuidad es lo que hace de José García un mediocre excepcional, porque con *El libro vacío*, en opinión de Sergio Fernández:

...acudía por escrito la mediocridad para obtener su alcurnia; una alcurnia naturalmente extraña porque lo que escuchábamos era lo opuesto a una

⁶³ Edmund Bergler, *Op. Cit.*, p.15

trama brillante; a la vida como placer y como lujo. Surgía el dios cotidiano, gris, cuya alquimia se reconoce cuando las hojas del libro vacío a sí mismas traicionaban la apariencia para volverse malignamente inteligentes.⁶⁴

En realidad, José García llega a profundas reflexiones sobre el ser y la nada, logra –a pesar de su aparente mediocridad– construir un mundo interior complejamente rico; sin embargo, no logra concretar algo digno desde su punto de vista, porque sus reflexiones se basan en sucesos cotidianos, en historias que cualquiera conoce, sea porque las ha vivido o las ha visto de cerca, por eso rechaza sus palabras, puesto que no tienen el brillo de una construcción literaria compleja y exótica, porque a fuerza de ser conocidas por él, considera que también lo son para los demás.

El tema de *El libro vacío* trasciende las páginas de la novela, llega a todo aquél que alguna vez se ha enfrentado a la frustración de la hoja en blanco, a la inactividad creativa, a la imposibilidad de escribir, como dice Octavio Paz:

...la imposibilidad de escribir y la necesidad de escribir, el saber que nada se dice aunque se diga todo y la conciencia de que sólo diciendo nada podemos vencer a la nada y afirmar el sentido de la vida, yo también, a mi manera, lo he sentido y procurado expresarlo en muchos textos de *¿Águila o sol?* y en algunos poemas de otros libros. No digo esto por vano afán de precisión literaria sino por el simple placer de señalar una coincidencia...⁶⁵

⁶⁴ Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 62

⁶⁵ Octavio Paz, "Carta prefacio" en *El libro vacío*, p. 8.

Es entonces una imposibilidad que trasciende al personaje de José García y se inserta, de alguna manera, en cualquier lector de la novela, una coincidencia como dice Octavio Paz, pues todos hemos sentido esa desesperación de no poder hacer algo que deseamos, de sentirnos atrapados en esa cotidianidad mediocre que se experimenta cuando no se han alcanzado los sueños, José García es cualquiera, de allí lo común de su nombre:

Soy José García ¿sabe usted?, el muy honorable y oscuro José García; el destinado a la esquila de 15X7 centímetros en un solo periódico [...] ¿A quién lo participan? Se murió José García. Se morirán todos y siempre habrá nuevos José García que los reemplacen, que ocupen su mínimo sitio en la vida.⁶⁶

Esta aguda conciencia de sí mismo es lo que lo hace sufrir. José García se deprime porque conoce su condición y sabe que no puede trascenderla, que no le es posible cambiarla de ninguna manera. Habla del poco espacio que ocupa, de su “mínimo sitio en la vida”, se sabe reemplazable, prescindible. Morirá y la vida de todos seguirá su curso. Lo recordarán su esposa y sus hijos, pero esto no le basta, él quiere la inmortalidad que sólo se consigue escribiendo un libro, hacer una obra excepcional, realizar algo insólito para las personas de su tipo. De esa manera inscribirían su nombre en las páginas de la historia, las personas lo recordarían por su obra. Pero sabe que no es posible, porque no logrará hacerlo, no tiene la capacidad para ello, de allí que su pesimismo se observe en sus reflexiones. José García es un hombre apagado, con una vida vacía que podría

⁶⁶ Josefina Vicens, *op. cit.*, p.88

ser la de cualquiera, él mismo se cuestiona sobre esto y se confiesa abrumado e impotente para escribir:

¿Quién es José García? ¿Quién es ese José García que quiere escribir, que necesita escribir, que todas las noches se sienta esperanzado ante un cuaderno en blanco y se levanta jadeante, exhausto, después de haber escrito cuatro o cinco páginas en las que todo eso falta?.

Hoy descanso. Hoy digo la verdad. No podré escribir jamás. [...] Si yo lo sé bien: no soy más que un hombre mediano, con limitada capacidad, con razonable ambición en todos los demás aspectos de la vida. Un hombre común, exactamente eso, un hombre igual a millones y millones de hombres.⁶⁷

La pregunta ¿Quién es José García? Lo sitúa en lo insignificante de su vida. No sabe quién es, sólo acierta a describirse como alguien que no puede hacer nada, sólo sufrir noche tras noche, en un vano intento por definirse a sí mismo a través de su escritura. Él no es nada y quiere ser alguien; es un hombre “igual a millones”, pero ¿lo es en verdad? Esa percepción de él mismo no es exacta, si bien José García es un mediocre, también es alguien con la aspiración de dejar de serlo. El hecho de definirse como un ser escindido entre dos necesidades (la de escribir y la de dejar de hacerlo), lo hace diferente a los otros. De allí su soledad.

José García se siente solo porque no es igual a los demás; cualquier otro habría soñado con escribir, pero no habría convertido ese sueño en un conflicto existencial; en cambio, José García sí lo hace, lo profundiza, lo lleva a toda su vida. Llega a definirse a sí mismo como el libro vacío, lo que también hace

⁶⁷ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 17

Josefina Vicens: “Acaso mi libro –el verdaderamente vacío– es el que debo llenar con mi propio cadáver”.⁶⁸ Podría suponerse entonces, que existe un punto de identificación entre el autor y el narrador de *El libro vacío* porque, finalmente, Josefina Vicens crea a José García desde ella misma, desde su propia otredad.

En el prólogo, Octavio Paz llama la atención sobre un punto muy importante: la única manera de afirmar el sentido de la vida es a través de la nada. Esto es muy profundo. No creo que Paz se haya referido a la nada como algo estéril, sino más bien como algo fértil, como ese espacio en que se inserta la creatividad. Ese principio receptivo del ser creador que puede iniciar con la nada, con lo femenino, lo sutil, lo fértil, será el artista quien al decir nada podrá “vencer a la nada y afirmar el sentido de la vida”, es decir, creará. José García intenta realizar esto, pero se queda a medio camino, no logra consumar el acto creador y, por ello, fracasa en su intento de trascender.

2.2.4 Diagrama narrativo de la novela

El siguiente diagrama representa de manera gráfica la estructura de la novela *El libro vacío*, con él se pretende mostrar cómo Josefina Vicens construyó su obra, haciendo múltiples correcciones, como ella misma lo afirma: “...ese libro me llevó como ocho años escribirlo [...] En *El libro vacío* guardaba un capítulo en un baúl y a los dos meses lo sacaba y decía ¡qué cosa tan espantosa y tan horrible! Y así

⁶⁸ Josefina Vicens, citada por Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 63

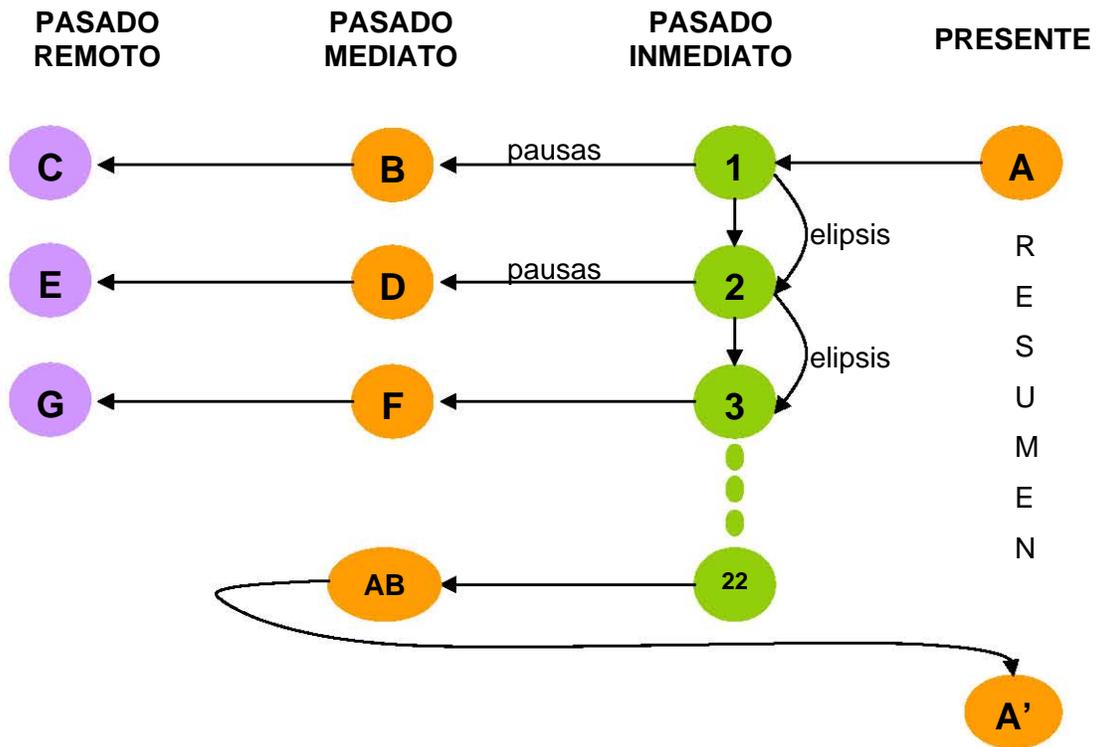
otra vez, y otra vez, y otra vez”.⁶⁹ Actividad que semeja mucho a la del personaje de *El libro Vacío*, Josefina Vicens, al igual que José García, escribe y corrige, nada le parece suficiente, trabaja constantemente en sus textos porque los encuentra mediocres, lo que hace pensar que su identificación con José García es plena.

Este constante trabajo de revisión y corrección permite que Josefina Vicens, a lo largo de toda su obra, utilice una serie de recursos muy sutiles para narrar la historia. Por ejemplo, no numera los capítulos, su libro es una narración continua separada por espacios, puntos suspensivos o dos puntos, lo que le da al lector la libertad de interpretarlo como desee. Sin embargo, estos paratextos⁷⁰ tienen un sentido, jugar con la espacialidad y el tiempo, eso es lo que hace Josefina, juega con el tiempo al narrar varios años de una vida estéril, en una sola noche.

⁶⁹ Josefina Vicens, “Cómo escribí *El libro vacío*” en *Excelsior*, 24 de diciembre de 1988

⁷⁰ Los paratextos, de acuerdo a Gerard Genette son marcadores de lectura, instancias de legitimación (visuales y discursivas), metatextualidad, intercambio entre autor y lector, elementos funcionales en la significación (semiosis) de los textos, que influyen al lector, asisten, por poner un ejemplo dentro de las múltiples características que ofrecen, cuando encontramos obras en las que el protagonista tiene el mismo nombre que el autor de la obra y creemos, o que es el “alter ego” o la biografía del escritor, siendo que el segundo. El nombre del autor en la portada, sólo es un paratexto y el protagonista de la novela es un personaje de ficción.

Diagrama 1. *El libro vacío*



Las letras A y A' representan los momentos de la noche en que José García escribe, en la que relee su historia a través de sus notas.

Los numerales (1,2,3...22) representan los instantes del pasado inmediato en que José García escribe, son los instantes en los que se encontraba en su "estudio" frente a su cuaderno, tratando con toda desesperación de escribir o hacer anotaciones justificándose del por qué no escribe.

Las letras (B, C, D... AB) representan sus recuerdos más lejanos, es decir, aquello que describiría en su cuaderno número uno. Estos recuerdos generalmente aparecen en orden: primero, los que son mediatos, o sea, aquéllos que se verificaron días antes o meses antes; luego, llegan los que corresponden a su pasado remoto, a años antes o a su niñez.

Los saltos que se aprecian obedecen a que José García va de un recuerdo a otro, en un afán por encontrar esa primera frase que le permita comenzar a escribir su libro. Estas revisiones saltan de un lado para otro, contando un total de 22 saltos en la narración de la historia. Todo el discurso se da en una sola noche, en la que José no escribe, pero sí relee aquello que escribió en otras ocasiones y recuerda partes de su vida e imagina cómo las escribiría.

Lo que se puede observar a través del diagrama es el uso constante de *anacronías*⁷¹ por parte del narrador, las anacronías son “las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato”.⁷² Según Genette, existen dos tipos de anacronías, las analepsis y las prolepsis. Las primeras son restrospecciones en el tiempo, mientras que las segundas son proyecciones. Como es claro, en el caso de *El libro vacío* sólo existen las analepsis, pues todo el relato es una vuelta al pasado, una retrospección de lo que ha sido su vida.

⁷¹ No confundir con anisocronía que son los desfases entre el tiempo del discurso y el de la historia.

⁷² Gerard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, LUMEN, España, 1989, p. 92

2.3 Reflexiones finales sobre *El libro vacío*

El libro vacío es en realidad la vida de José García, la persona, no esa novela que no puede escribir en ningún momento. Él es el reflejo de lo que intenta escribir, es quien existe en dos dimensiones, que sabe que nunca lo hará y la que se rebela. Esa rebelión es incesante, necesaria. Su vida es un nudo indisoluble, una página en blanco.

Lo que el personaje no obtiene, la autora lo consigue por medio de él. Existe una gran paradoja en el hecho de que Josefina Vicens logre trascender por medio de José García, un personaje gris e interesante al mismo tiempo. En este sentido, Vicens consigue hacer una mimesis⁷³ porque su libro es la prefiguración del libro que José García anhela y, a través de esa prefiguración, la autora logra conformar una verdadera novela.

Casi toda la narración se encuentra en primera persona, y al mismo tiempo en tercera, porque finalmente es José García hablando de José García y de los otros, los que lo rodean: la esposa, los hijos, la amante, los compañeros de trabajo, los extraños; de todos ellos se expresa en tercera persona, lo cual es normal, lo realmente agudo es que hable de sí mismo en esa tercera persona, sobre todo cuando se cuestiona ¿Quién es José García?. Esta manera de

⁷³ Para Aristóteles todas las artes son imitación (este término, "imitación", es la traducción del término griego "mímesis". Una imitación de las cosas reales según distintos medios (pintura, palabra, etc.) Pero recordando lo que decía el Estagirita en torno a las diferencias entre Historia y Poética, descubrimos que la poética es la imitación de hechos, fábulas, "verosímiles", es decir, no tienen por qué ser estrictamente reales, sino sencillamente verosímiles, que "podrían ser reales".

presentar al narrador, le da a José García la posibilidad de ser juez y parte de su propia vida, incluso, en una sola ocasión, verdugo. Existe un párrafo en que José García habla en segunda persona: “Deberías haberle preguntado algo, cualquier cosa, a aquel hombre que parecía tan desdichado [...] Tú no viajarás nunca, José García. Tú no podrás...”.⁷⁴ Esta sentencia de que él no podrá es lo que pesa en su vida. En ese momento se habla a sí mismo, pero en segunda persona, no habla de sí, que eso sería tercera, sino que se reconviene, como si saliera de él para mirarse desde afuera y tratarse como un ‘otro’.

Esa magnífica forma de intercalar las personas (pronombres personales: yo, tu, él, etc.) de los narradores es lo que le da a *El libro vacío* su peculiar disposición, la que volveremos a encontrar en *Los años falsos*; pero esta manera de narrar no es la única coincidencia. En realidad existe un estilo bien definido en la narrativa de Josefina Vicens, pues en ambas novelas el protagonista es un hombre que tiene la carencia de sí mismo, en las dos existe el conflicto con el otro; en una y otra predomina el uso de pasados y presentes, de pospretéritos y de futuros acompañados de una partícula de negación, en la obra, el discurso transcurre en unas cuantas horas (nocturnas para *El libro vacío* y diurnas para *Los años falsos*) en las que la memoria reconfigura una vida que se queda en proyecto.

Esta misma la naturaleza la comparte con *El libro vacío*: El proyecto. José García es y tiene un proyecto, llegamos al final de la novela, y su vida y su libro siguen en una utopía; esto es un final abierto, que ni da ni quita esperanzas, hay

⁷⁴ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 70

una inclinación hacia el pesimismo y la frustración a la frustración por el miedo que el protagonista experimenta a lo largo de su vida y que, al llegar al final de la novela, sigue presente en cada una de sus palabras. No sólo su libro es un proyecto, su vida misma es una aspiración que se debate en la inquietante necesidad de ser y la aplastante realidad de no haber sido. Finalmente, José García es el verdadero libro vacío.

3. Construcción de *Los años falsos*

3.1 La composición narrativa en *Los años falsos*

3.1.1 Proceso narrativo

Después de 24 años de la publicación de *El libro vacío*, Josefina Vicens escribe *Los años falsos*, obra de laberínticas emociones que cautiva por breve e intensa. Luis Alfonso, personaje principal de *Los años falsos*, se ve arrastrado a un mundo que no le pertenece: el de su padre; pues al morir éste, la sociedad que lo rodea impone sobre sus hombros la responsabilidad de una familia, deja de ser hijo para ocupar el lugar del padre, ahora es el hombre de la casa; deja de ser hermano para transformarse “en padre” de sus hermanas; se convierte en amigo de los amigos de su padre, quienes desean que sea un calco de Poncho Fernández; incluso se hace amante de la otra mujer de su padre. La vida cotidiana en *Los años falsos* se compone de dos elementos: la vida en el tiempo y la vida conforme a los valores.

La vida en el tiempo es la que transcurre en la mente del Luis Alfonso hijo, mientras contempla cómo su madre y sus hermanas limpian la tumba de su padre. Nuevamente el manejo del *tempo* es importante en la narrativa de Vicens, pues, al igual que en *El libro vacío*, en *Los años falsos*, el *tempo* de la narración es veloz y fluido, pues narra varios años en unas cuantas horas en las que Luis Alfonso recuerda diversos momentos de los años que pasó con su padre y los que han pasado desde que éste murió.

La vida conforme a los valores, es esa lucha interna del protagonista por ser él mismo, por destruir esa imagen de “señor de la casa”, de “amigo”, de “esposo”, de “amante”, que su familia y la sociedad le han impuesto. Desde esta perspectiva es importante acotar que el concepto de valor abarca contenidos y significados diferentes y ha sido abordado desde diversas perspectivas y teorías.

Se entenderá por valor lo que hace que un hombre sea tal, sin lo cual perdería la humanidad o parte de ella. El valor se refiere a una excelencia o a una perfección. Por ejemplo, se considera un valor decir la verdad y ser honesto; ser sincero en vez de ser falso; es más valioso trabajar que robar. La práctica del valor desarrolla la humanidad de la persona, mientras que el contravalor lo despoja de esa cualidad. Los valores son considerados referentes, pautas o abstracciones que orientan el comportamiento humano hacia la transformación social y la realización de la persona. Son guías que dan determinada orientación a la conducta y a la vida de cada individuo y de cada grupo social.

Todo valor supone la existencia de una cosa o persona que lo posee y de un sujeto que lo aprecia o descubre, pero no es ni lo uno ni lo otro. Los valores no tienen existencia real sino adheridos a los objetos que lo sostienen. Antes son meras posibilidades.¹

En este sentido, Luis Alfonso vive una lucha interna entre los valores aprendidos como “ideales” y aquellos que ejerce en su vida diaria. Sufre un vacío de afecto y reconocimiento por parte de toda su familia, la obligación impuesta. A

¹ L. B. Prieto Figueroa, *Principios generales de la educación*, edit. Monte Avila, Caracas, 1984

los quince años, Luis Alfonso pierde a su padre y es enfrentado a la realidad de la vida cotidiana. No es más el adolescente inquieto que descubrirá paso a paso los desencantos y los problemas de la vida diaria; por el contrario, es lanzado al mundo de los adultos, del trabajo, las cuentas por pagar, el compromiso de una familia, etc.

Este choque con el mundo “real” se percibe de manera contundente en el rechazo a la figura del padre, que Luis Alfonso experimenta después de la muerte de éste. En su infancia y parte de su adolescencia, Luis Alfonso ve a su padre como a un ídolo poderoso que le infunde vida a todo cuanto toca: “Me gustaba ver la transformación que se operaba en la casa desde el justo momento en que tú entrabas. Todo empezaba a funcionar; todo sonaba; todo se movía [...] tú traías la fórmula para que todos cobráramos vida”.²

Esa era la imagen que Luis Alfonso percibía de su padre, pero no era real, la realidad la enfrentó cuando tuvo que adentrarse en el mundo y conoció a un Poncho Fernández muy distinto y lejano del ideal que se había formado de él. Allí nace el conflicto, cuando la realidad se impone sobre el ideal. De acuerdo a Freud, existen dos principios psíquicos que equilibran el comportamiento del ser humano: el principio del placer y el principio de la realidad.

El primero es natural e impulsa al ser humano a satisfacer sus deseos o necesidades; el segundo se aprende y equilibra al primero, haciendo que el hombre ponga límites a sus deseos y encuentre equilibrio en la realidad. “Así como el yo sometido al principio del placer no puede hacer más que desear,

² Josefina Vicens, *Los años falsos*, p. 149

laborar por la adquisición del placer y eludir al displacer, el yo, regido por el principio de la realidad, no necesita hacer más que tender a lo útil y asegurarse contra todo posible daño”.³ Esto es lo que hace Luis Alfonso, el reclamo hacia al padre muerto es su manera de protegerse, de eliminar la culpa por convertirse en una réplica de Poncho Fernández. Pero también es la expresión de la inocencia perdida; de la realidad aplastante al descubrir cual era la verdadera personalidad del padre, comparada con la imagen perfecta que tenía de él, cuando era niño.

Luis Alfonso amaba a su padre, lo admiraba, seguía con devoción sus pasos; al morir éste pierde ese objeto de reverencia, pero la pérdida se hace aún mayor cuando también se desmorona la imagen idealizada que tenía de él. De cualquier forma, aunque Poncho Fernández hubiera seguido vivo, esa idealización se hubiera perdido porque, como dice Freud:

El amor del niño es desmesurado: exige exclusividad; no se conforma con participaciones. Pero posee también una segunda característica: carece en realidad de un verdadero fin; es incapaz de alcanzar plena satisfacción, y esa es la razón esencial de que esté condenado a terminar en la defraudación y a ceder la plaza a una actitud hostil.⁴

Luis Alfonso habría quedado defraudado por su padre tarde o temprano, su drama radica en que no tiene a quien reprochárselo, Poncho Fernández ya está

³ Sigmud Freud, “Formulaciones sobre los dos principios del suceder psíquico” en *Sigmud Freud. Obras Completas*, Trad. Luis López Ballesteros, Ediciones Nueva Hólade, España, 1995 (col. Biblioteca eLe), pp. 1-8

⁴ *Ibidem.*,

muerto, ya no existe; lo que hubiera sido un enfrentamiento con la figura paterna en vida, se transforma en una confrontación con el recuerdo, con la ilusión.

Habría que añadir, además, que al morir su padre, él, como hombre de la casa, queda al cuidado de su madre y hermanas, incluso es el que toma todas las decisiones, ahora es el responsable de la vida de esas tres mujeres. Luis Alfonso extraña a su madre, que ahora ya no lo trata como hijo, sino que lo abandona a su suerte de “hombre de la casa”: “Fue ella la que me abandonó y la que convirtió a mis hermanas en esas dos señoritas cobardes y blandas que me respetan, me sirven y me mienten”.⁵

Este reproche hacia su madre habla de su intensa frustración por no tener un guía que lo oriente en la toma de decisiones; por no tener cómplices con quienes compartir su vida. Luis Alfonso no sólo queda huérfano de padre, sino también de madre, que le confiere toda la responsabilidad de un hogar, quien le impone el mando de la casa, incluso las más simples: “¿Permites que las niñas vayan a la fiesta de Carmen...? Pensaba sacar unas telas en abonos...¿tú que dices?”⁶

Esta situación se hace extensiva a las hermanas, quienes estaban acostumbradas a la indiferencia de los hombres de la casa, pues desde niñas “...las pobres admitieron inconscientemente que la familia estaba dividida: por un lado, el prepotente y ruidoso mundo de los hombres; del otro, el sumiso y mínimo de las mujeres.”⁷

⁵ Josefina Vicens, *Op. Cit.*, p. 185

⁶ *Ibidem.*, p. 188

⁷ *Ibidem.*, p. 149

Así, la vida de Luis Alfonso está marcada desde el principio por una discriminación hacia lo femenino, que Poncho Fernández asimilaba como “natural” y que el hijo acató mientras su padre estuvo vivo, pero una vez muerto tuvo que encararlo como parte de la vida, una parte que lo aislaba y lo dejaba en una terrible soledad. Tarde comprende que no es posible unir esos mundos escindidos, pues quedó al margen de la vida familiar: “Después, cuando las necesité tanto, cuando lo comprendí todo y quise compensarlas de esa infancia desleída y arrinconada a que las sometimos, ya no fue posible.”⁸

Para Luis Alfonso, perder a su padre fue también el inicio de perderse a sí mismo en un mundo que no conocía, porque su padre no había vivido lo suficiente para enseñárselo. Sin duda, el padre era eterno para el hijo, así lo veía Luis Alfonso de niño, como un ser todopoderoso y omnipresente. Para él su padre era lo máspreciado, el modelo a seguir: “...durante toda mi infancia fui variando de aficiones y decidiendo mi destino, siempre a la sombra de tus falsos proyectos, o de tus circunstancias, o de tus elogios, o simplemente de tus exclamaciones fugaces...”⁹

En estas afirmaciones de Luis Alfonso, el uso constante del pronombre posesivo “tus” nos da la idea de reproche. Luis Alfonso reprocha al padre que su niñez haya transcurrido con el ardiente deseo de satisfacerlo; pero también nos habla de la imposición que la persona de Poncho Fernández ejercía en todos los miembros de la familia. Lo que importaba entonces no era ni Luis Alfonso, ni la

⁸ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 149

⁹ *Ibidem.*, p. 160

esposa, ni las hijas; importaba Poncho Fernández y lo que él quería, proyectaba, elogiaba o denostaba. Esta imposición del padre parece transferirse a la madre y a los amigos cuando éste muere, pues ahora son ellos los que dirigen la vida de Luis Alfonso, de acuerdo a “sus” ideas.

Esta imposición en la vida de Luis Alfonso no es casual, ya Vicens nos lo advierte cuando al escribir hace hincapié en que Luis Alfonso usa para el velorio del padre, el traje negro que éste utilizaba, el cual lo hace verse idéntico a su progenitor: “Mi traje de luto fue aquel negro que usabas para las fiestas de alta categoría como tú decías...”¹⁰ Al usar el traje del padre queda sellado su destino, porque Luis Alfonso viste las ropas que lo transforman, se convierte en el muerto: viste su ropa, tiene a sus amigos, guía a su familia, toma a su amante; nada de lo que ahora vive le pertenece, es de otra vida, de otra persona; igual que el traje, Luis Alfonso toma la vida de su padre y se la pone. Desde ese momento se le impone la “máscara” que deberá llevar, como una manera de evocación de la persona que fue Poncho Fernández.

–La máscara es un símbolo universal de variados significados, en el teatro griego se utilizaba para ocultar la identidad del actor y que, de esta manera, pudiera representar varios personajes con sólo cambiarse la máscara. Este uso nos remite al simbolismo que tiene el “traje”– en la novela de Vicens; es la máscara que permite que Luis Alfonso pueda ser, al mismo tiempo, él y su padre.

Se adivina entonces el carácter débil y manipulable de Luis Alfonso, que permite que las figuras de autoridad le dirijan la vida sin que él se atreva a

¹⁰ Josefina Vicens, *Los años falsos*, pp. 148-149

rebelarse, lo hace en su interior. Íntimamente él no está de acuerdo con el tipo de vida que lleva, con todo lo que ésta implica; pero hacia fuera no lo demuestra, sigue mintiendo y usando la máscara que la madre y los amigos del padre le han impuesto: la de Poncho Fernández hijo.

Quizá la falta de firmeza en su carácter proviene de haber perdido a su padre en la adolescencia. Es normal que un niño quiera imitar a su padre, que desee seguir sus pasos; sin embargo, conforme van sucediendo las etapas de la vida y el niño crece, comienza a construir su personalidad, su espacio. Se da el enfrentamiento con el modelo impuesto. Luis Alfonso no vive esto, pues pierde a su padre durante su adolescencia, que es una de las etapas más importantes para la conformación de la personalidad.

La visión que Luis Alfonso tenía de su padre comenzaba a cambiar, poco a poco el hijo se perfilaba a sí mismo, aunque la mayoría de sus gustos se centraban en lo que su padre exigía, comenzaba ya a despertarse la verdadera personalidad de Luis Alfonso: “Sólo una de mis aficiones, tan implacable que perdura hasta hoy, quieta, escondida en mi memoria, no tuvo su origen en ti: la de buzo.”¹¹ Esta idea nace a raíz de un documental que Luis Alfonso ve en el cine, en el cual se identifica con el protagonista. Pero más importante que haber encontrado un héroe distinto a su padre, es el hecho que el fondo del mar le permite aislarse del mundo:

¹¹ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 160

... sentí que el fondo del mar era mi sitio y mi destino; que había yo muerto y que caminaba ingrávito, como un ángel, por ese cielo sumergido donde todo era lento, oscilante, cadencioso, trémulo. Sentí que había yo llegado al centro mismo del silencio y que era ahí donde debía permanecer.¹²

Esta descripción remite a la muerte, al deseo de morir como sinónimo de evadir, de descansar. Las palabras “ingrávito” o “ángel” o “cielo sumergido” son placenteras, Luis Alfonso expresa por medio de ellas ese deseo de alejarse de la realidad que lo rodea; de morir para el mundo. De acuerdo a Freud está expresando los instintos del yo, que son aquellos que tienden a la muerte. En la dicotomía que Freud plantea, el *eros* y el *tánatos*, se hallan en un constante conflicto al interior del individuo, pues mientras el “yo” tiende a la muerte; la “libido” (o impulso sexual) tiende a la vida.¹³ Luis Alfonso es un claro ejemplo de impulso de muerte, que busca alejarse de la realidad para evadirse en un mundo placentero.

Este deseo de aislamiento se repetirá más adelante, cuando su padre lo lleva a volar en avioneta y de nuevo, Luis Alfonso encuentra algo más ligero que la tierra, el aire, donde sintió que allí también pertenecía: “...también allí podría permanecer siempre [...] En todos aquellos sitios desde los cuales pudiera contemplarse, pero muy a lo lejos, la tierra.”¹⁴

¹² *Ibidem.*, p. 161

¹³ Cf. Sigmud Freud, “Más allá del principio del placer” en *Op. cit.*

¹⁴ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 161

Nuevamente el deseo de aislarse en un mundo diferente al suyo, de pertenecer a otro espacio en el que se sintiera ingrátido y sutil. Podría decirse que estas dos aficiones: bucear y volar; son el resumen del rechazo inconsciente al padre, aunque en el momento en que descubrió esas aficiones, no lo supo, pero lo pudo comprender más tarde. Poncho Fernández era un ser materialista, ambicioso y mediocre; la clásica figura del “político” *wannabe*,¹⁵ que jamás llegará a un puesto que valga la pena; Luis Alfonso de alguna manera comenzaba a intuir esta realidad, de allí que sus aficiones tuvieran que ver con adentrarse en otras densidades: el agua y el aire; una más pesada y otra más ligera pero las dos alejadas de la tierra y de la realidad que significaba su vida.

Esto muestra que la personalidad del hijo comenzaba a formarse, independiente de la del padre. Justo en el momento en que Poncho Fernández muere y deja una familia sin recursos para subsistir; en ese instante, su hijo Luis Alfonso es obligado a asumir el papel de proveedor, rol que de alguna manera está ligado a la percepción de los personajes de esta novela.

Esta novela gira en torno a la familia patriarcal y el machismo.¹⁶ Josefina Vicens recrea una de las figuras del machismo en el personaje de Poncho

¹⁵ *Wannabe* es un término utilizado coloquialmente para designar a aquellas personas que desean ser algo pero no pueden serlo jamás. Es un modismo norteamericano que proviene de la contracción de la expresión: *Want to be* (yo quiero ser). El término aparece por primera vez en la revista *Newsweek*, pero se populariza en un artículo sobre Madona aparecido en *Los Angeles Times*, 28 July 1985 (Catherine Soanes and A. Stevenson (coords.) *Oxford English Dictionary*, Oxford University, Agosto, 2005)

¹⁶ Machismo es un término que no puede usarse formalmente porque tiene una carga afectiva, pues se empezó a usar en México para designar de manera despectiva al género masculino; actualmente ha pasado a ser una voz coloquial de uso popular. El *Diccionario Salvat* lo define

Fernández, pues es el clásico hombre mujeriego, parrandero, que tiene mujer e hijos como tradición, se dice una de las figuras del machismo, porque en realidad:

El machismo presenta muchas facetas. El dominio del hombre sobre la mujer no implica sólo que un individuo del sexo masculino imponga su voluntad a un individuo del sexo femenino. Implica también una sobrevaloración de ciertos rasgos y aptitudes considerados “masculinos”, por encima de aquellos considerados “femeninos”.¹⁷

Así entendemos que, es un mito que todos los “machos” sean mujeriegos, parranderos y borrachos. En realidad, existe otra figura típica del machismo que se refiere al padre recto, responsable, trabajador pero intolerante ante cualquier error cometido por los hijos o la esposa.

En el caso del protagonista nos encontramos ante la figura más reconocida como el “típico macho”, Poncho Fernández era considerado por sus amigos “todo un hombre” en la acepción de mujeriego, disparador y parrandero:

Ahora comprendo [Luis Alfonso] que jamás habríamos podido hacer el viaje porque “Poncho Fernández sí sabía vivir”, porque “Poncho Fernández era el primero en sacar la cartera”, porque “Poncho Fernández gastaba en una parranda lo que ganaba en un mes”, porque “Poncho Fernández era lo que se llamaba un hombre...” Tus amigos me han hecho de ti un retrato fiel: eras

como: “Dominación degradante del hombre sobre la mujer, de lo masculino sobre lo femenino. Se emplea especialmente para definir las ideas y las actitudes que tienden a conservar y defender los privilegios jurídicos, laborales, familiares, sexuales, culturales, etc., de los hombres con relación a las mujeres.” (Machismo, *Diccionario Salvat*, p. 2361)

¹⁷ Marina Castañeda, *El machismo invisible*, p. 37

“el más macho de todos, el más atravesado y el más disparador”. De no haber ocurrido ese accidente estúpido...”.¹⁸

A Luis Alfonso se le enseña la figura del macho desobligado, que “sabe vivir” acepción que alude al hecho de no tener responsabilidad sobre sus actos; es decir, se va de parranda aunque al día siguiente tenga que trabajar, gasta dinero que no le sobra, asume puestos o títulos que no le corresponden, en fin, lleva una vida materialista de complacencia y hedonismo egocentrista, sin importarle las personas que se hallan bajo su tutela. Todas esas frases que Vicens entrecomilla cuando Luis Alfonso habla del padre: “era el primero en sacar la cartera”, “gastaba en una parranda lo que ganaba en un mes”, “era el más hombre de todos”, hacen alusión a lo mismo, a un ser inmaduro, desobligado e irresponsable; características que bien pueden explicar la razón del “accidente” que culmina con su muerte.

Este retrato no es el del hijo, sino el del padre, pero a lo largo de la novela Luis Alfonso cuenta cómo es que se va ajustando al modelo tradicional; como se va transformando en un “político” corrupto,¹⁹ en un joven que le miente a su familia (madre y hermanas), que tiene de amante a la misma mujer que tenía su padre, que miente a sus amigos, que desprecia a sus hermanas y a su madre, como lo

¹⁸ Josefina Vicens, *Op. Cit.*, p. 163

¹⁹ Esta imagen del político corrupto se le impone a Luis Alfonso desde los 15 años, y es resultado de la idea “el que no tranza no avanza”, tan arraigada en el imaginario colectivo del mexicano. Entre los burócratas, de aquellos tiempos y de éstos, sólo era posible subir de dos maneras: tranzando o sometiéndose y rebajándose ante los jefes, generalmente diputados.

confirma la siguiente cita: “Lo mismo hago yo para poder dormir con Elena: las engaño como me engañabas, y me creen como yo te creía”.²⁰ A lo largo del texto, Luis Alfonso se va convirtiendo en Poncho Fernández, porque ese es el modelo que la madre le ha impuesto, y que todo lo que lo rodea le obliga a asumir una personalidad que no le pertenece y se va a ocultar tras una máscara.

De acuerdo con Marina Castañeda, el machismo se aprende no es algo que el género masculino traiga consigo, sino que se desarrolla por influencia de la madre, la familia, los amigos, la cultura y la sociedad: “El machismo está tan profundamente arraigado en las costumbres y el discurso que se ha vuelto casi invisible [...] el machismo no es un rasgo de carácter, sino una *forma de relacionarse* [...] que todos aprendimos desde la infancia...²¹

En el caso de Luis Alfonso, ese machismo aprendido se le impone por completo de manera abrupta con la muerte de su padre. Lo que hasta ese momento había sido un aprendizaje soslayado de las actitudes machistas de Poncho Fernández, al morir éste se convierte en una imposición.

Poncho Fernández era un macho “sincero”, –se entrecomilla la palabra sincero para llamar la atención sobre el hecho de que así creció– en ninguna parte de la novela se lee que haya existido una pauta de reflexión o de conflicto en la forma de ser de Poncho Fernández. El era un hombre que disfrutaba siendo como era: gustaba de parrandear con los amigos, de tener amantes, consideraba a las mujeres inferiores; si bien tenía actitudes que sólo mostraba con los amigos como

²⁰ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 166

²¹ Cf. Marina Castañeda, *Op. cit.*, pp. 8-23

el tener amantes o ser borracho. Y otras que ejercía en todo momento: como discriminar al sexo femenino. Esto se puede ver en frase como: “-¡Deja en paz a esos monigotes!”-, refiriéndose a sus hijas; “Cuando seas un poco más grande dejamos a tu mamá y a las niñas en Durango y nos vamos a correr mundo”, se lo dice a Luis Alfonso cuando es niño como una manera de separar la esfera masculina de la femenina.

Aquí debe hacerse una clara distinción entre lo que es “correr el mundo” y lo que significa “ser un hombre de mundo”. La primera acepción, que es a la que hace alusión Poncho Fernández, se refiere a vivir en una fiesta continua, con mujeres y alcohol, sin responsabilidades; en cambio, la segunda es la imagen del hombre de éxito. Un hombre de mundo era bien visto por la sociedad, pues se consideraba culto –quizá por los viajes realizados–, con roce social, con amplia conversación, interesante y adinerado (requisito indispensable para poder viajar sin preocuparse de la situación económica).

Sin embargo, Poncho Fernández no invita a su hijo a “ser un hombre de mundo”, lo cual habría significado estimularlo a lograr el éxito por medio del esfuerzo y el estudio; sino que lo impulsa a “correr mundo”, pues en la visión machista del mexicano es sinónimo de diversión sin responsabilidad, de libertad sexual y farra continua, es una forma de evadir los compromisos que la vida diaria trae consigo; pero también es una manera de inducir a su hijo a ser un seductor, un transa, alguien que “pisara fuerte”, lo cual, sin duda le era necesario a Poncho Fernández, pues era la única forma de éxito que conocía.

Algo más que puede observarse es que Poncho no incluye a sus hijas ni a su esposa en sus planes de “correr mundo”, porque era una actividad reservada para hombres; una mujer corrida era mal vista, pues se le consideraba una mujer fácil, no deseada para formar con ella una familia. A través de estas pequeñas frases se muestra la actitud machista del padre, y también se confirma la educación que recibía el hijo.

Esta actitud machista y agresiva de Poncho Fernández es algo que podemos explicarnos al revisar la siguiente cita de Samuel Ramos: “La psicología del mexicano es resultante de las reacciones para ocultar un sentimiento de inferioridad [...] tal propósito se logra falseando la representación del mundo externo, de manera de exaltar la conciencia que el mexicano tiene de su valor.”²² Poncho Fernández es un personaje ficticio, pero con todas las características del hombre promedio de su tiempo, en esto Josefina Vicens logró un acercamiento certero con la realidad. Esas ínfulas de viajar por todo el mundo como si tuviera una gran fortuna, en realidad viene de su impotencia, de su sentimiento de inferioridad que expresa a través de la imposición que hace de sí mismo a su familia, especialmente a las mujeres por considerarlas de menor valía que él.

El mismo Luis Alfonso hace alusión al comportamiento machista del padre cuando le dice a su madre: “-Pero acuérdate que nunca te sacaba a pasear, ni te traía ningún regalo...acuérdate cómo te gritaba cuando estaba enojado... acuérdate que se lo gastaba todo con los amigos...acuérdate...”.²³ Pero ella le

²² Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 53.

²³ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 193.

responde con una sonrisa: “–Me acuerdo, me acuerdo, era igual que un niño–”. Con esta respuesta se advierte la complacencia de la madre en el comportamiento de Poncho Fernández, como si lo natural fuera que la humillara, que la hiciera a un lado, como si le gustara ser tratada así.

Aquí tenemos dos aspectos interesantes a tratar: uno nos remite a una respuesta positiva por parte de la madre sobre el comportamiento de Poncho Fernández; el otro, al aparente gusto de que se le humille.

Analicemos el primero, hablar bien de un muerto es una constante que se verifica cuando una viuda habla de su esposo. No se puede hablar mal de un muerto, es un tabú en la sociedad mexicana, hay que recordar que al tabú se le define como: “...norma prohibitiva excepcionalmente poderosa cuya violación recibe grandes sanciones por parte de la comunidad [...] Todas las sociedades poseen tabúes de una clase u otra, restrictivos de hábitos humanos en cuanto a la comida, vestido o conducta...”²⁴

Este no expresarse nunca mal de un muerto constituye un tabú que prohíbe destacar los errores que una persona pudo cometer en vida y que al morirse se le debiera perdonar todas las faltas cometidas en vida. La sanción en este caso es social, si la viuda se atreve a hablar mal de su difunto marido la sociedad la señalará como una malagradecida, como una alguien poco digno, será rechazada.

Por su parte, el segundo aspecto, el gusto por ser maltratada, nos remite a la violencia que se ejerce sobre la mujer en México. En este país tal parece que a la mujer le complace ser maltratada, depender de los hombres en cada una de sus

²⁴ Tabú, *Enciclopedia de Antropología*, pp. 615 y 616.

decisiones. Marina Castañeda nos dice que podemos suponer que esta conducta obedece:

“En primer lugar [...] a que muchas de ellas cultivan una aparente debilidad e incompetencia frente a ellos, para hacerlos sentir indispensables [...] Pero, más allá de estas consideraciones estratégicas, existe una dependencia psicológica muy particular que debemos tomar en cuenta. Hay una cosa que las mujeres necesitan más de los hombres [...]: la atención. Muchas mujeres se desviven por ganarse la atención de los hombres, que les haga sentirse validadas, deseadas y queridas.”²⁵

Esta es la actitud que toma la madre de Luis Alfonso; siempre está disponible para servirlo, no crea conflictos, no grita, se hace invisible si es necesario, lo perdona todo, está dispuesta a soportarlo todo; lo único que pide es un poco de atención de vez en cuando.

Además, la frase “igual que un niño” nos remite a una personalidad egoísta, cambiante, aleatoria, caprichosa, irresponsable. Hay que recordar una frase que dice que: “el niño es un perverso polimorfo”; es decir, puede adaptarse y cambiar constantemente; es un enigma caprichoso que busca sólo su satisfacción personal e inmediata. Esta descripción se ajusta a la que leemos de Poncho Fernández a lo largo de la novela.

En la narración Josefina Vicens va construyendo la atmósfera afectiva de Luis Alfonso: miedo, soledad y tristeza. Los personajes tanto masculinos como femeninos reflejan intensamente la realidad de la sociedad mexicana del medio

²⁵ Marina Castañeda, *Op. cit.*, p. 164

siglo, en la cual el hijo mayor, al morir el padre se convierte en quien tiene que cargar con la manutención y la salvaguarda de la familia entera. La preocupación de Luis Alfonso en un principio es la pérdida de su padre, pero poco a poco se transforma en una preocupación por la pérdida de su propia personalidad; él es absorbido por su padre, se convierte en su padre. Adaptarse al cambio lo lleva a perder interés y contacto emocional con su propia familia, muestra indiferencia y hostilidad hacia una madre que percibe manipuladora, perfil que se aprecia cuando Luis Alfonso llega de madrugada a su casa y ella lo espera ofreciendo un vaso con leche:

Mientras me lo tomaba me dijo que ‘me había esperado a cenar hasta muy tarde, pero que como las niñas tenían que ir al colegio al día siguiente, ya no quiso que se desvelaran más’. Después, con el mismo gesto y en el mismo tono manso y tierno, me dijo exactamente lo que le decía a él:

- Yo todavía te esperé mucho rato, hasta que materialmente se me cerraron los ojos”²⁶

Esta amonestación dicha en un tono “manso y tierno” no busca en realidad reconvenir a Luis Alfonso, como tampoco pretendía sermonear a Poncho Fernández, sino hacerlo sentir culpable porque hizo esperar a la familia, es responsable de que la madre se haya quedado despierta mucho tiempo, esa actitud de culpa que se finca en el hombre pretende, por parte de la mujer, una recompensa, que puede demostrarse de diversas formas: un regalo, una salida,

²⁶ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 184

una palabra cariñosa, una sonrisa; de allí que se considere a la madre de Luis Alfonso una manipuladora.

El hijo tiene el afán de lograr una imagen de sí mismo, lo que es palpable en la negativa a usar el hipocorístico que define a su padre: “- Me llamo Luis Alfonso y así quiero que me digan [...] ‘El Quelite’ Vargas [...] se me quedó viendo y comentó con los demás: - Habla ‘golpeao’ se me hace que se le va a quedar lo de Luis Alfonso”²⁷ Él, no puede definir su identidad, pues la carga de la responsabilidad que el no pidió es mucha, su madre continuamente le recalca otro destino, ya no pertenece al mundo de los adolescentes: “-Ahora tú eres el señor de la casa- me dijo mi mamá el día que empecé a trabajar. Pero no me dijo que ese mismo día dejaba de ser mi madre. Eso no me lo dijo.”²⁸

De esta manera, Luis Alfonso no es más parte de la familia; es la cabeza y como tal debe asumir su responsabilidad. Al decir “...ese mismo día dejaba de ser mi madre” Luis Alfonso habla de la terrible decepción al ver el comportamiento de su madre; de la noche a la mañana deja de considerarlo un joven al que había que reprender y lo empieza a tratar como a un esposo. Esta es una actitud típica de una mujer que ha perdido a la pareja, como nos dice Marina Castañeda:

“Cuando el padre no está presente [...] pueden suceder varias cosas. Para empezar, la madre tiende a invertir todo su afecto y atención en sus hijos, y especialmente en sus hijos varones, para compensar la ausencia de su esposo [...] Muchos hijos tiene que cargar con su mamá no porque sea

²⁷ Josefina Vicens, *Op. Cit*, p. 167

²⁸ *Ibidem.*, p. 166

inherentemente dominante o posesiva, sino porque no está el marido que debiera acompañarla.”²⁹

Esto era lo que sucedía con la madre de Luis Alfonso, al faltar Poncho, se convirtió en un ser dependiente del hijo: le pedía permiso para tomar cualquier decisión que se presentara en casa, lo esperaba despierta, aceptaba sumisa cualquier actitud, cualquier palabra que él le dirigiera, como si de pronto, Luis Alfonso fuera el padre y quien hubiera muerto fuera él:

Pero fue al llegar a la casa cuando comprendí [Luis Alfonso] que eso era yo en todas partes: un montón de cenizas.

Porque no fui yo el que regresó en la madrugada, temeroso del justo regaño de mi madre. Ni era a mí a quien ella esperaba. Llegaste tú, y de ti, el jefe de la familia, ella nunca esperó explicaciones ni excusas.³⁰

Esta actitud de la madre es típica de la mujer que fomenta el machismo porque es su educación, así que repite los patrones de conducta en sus hijas, como menciona Marina Castañeda: “Educadas desde muy pequeñas a ocupar el menor espacio y a moverse lo menos posible, las mujeres tratan de no estorbar”.³¹ Así se comporta la madre de Luis Alfonso, se empequeñece, no pide explicaciones, espera aprobación, calla, soporta; aunque, curiosamente, a través

²⁹ Marina Castañeda, *Op. cit.*, p. 200.

³⁰ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 184

³¹ Marina Castañeda, *Op. cit.*, p. 252

de todas estas actitudes manipula al hijo, quien no se impone como el padre, ni le grita, ni trata de dominarla.

Es curiosa esta forma de relación familiar, pero no es ajena a lo que se vivía en México en los tiempos de Vicens. Hay que recordar que la familia es una institución social que se ha arraigado profundamente en la sociedad, pues se le considera la célula de la misma. José Castán Tobeñas refiere que el vocablo *familia* procede de la voz “*famulia*”, por derivación de *famulus* que procede del osco *famel*, que significa siervo y posiblemente del sánscrito “*vama*”, hogar o habitación; por lo cual se entendió como tal el conjunto de personas y esclavos que habitaban con el dueño de la casa.³² Lo paradójico es que si bien, la acepción actual de familia obedece a la idea de un grupo de personas relacionadas por un lazo sanguíneo que generalmente habita la misma casa; el machismo imperante la transforme en esa acepción primigenia del conjunto de personas y esclavos que habitaban con el dueño de una casa. Quizá no es la esclavitud de cadenas y azotes, pero sin duda existe una del tipo psicológico que puede verse como una dependencia malsana de los miembros de la familia, principalmente los femeninos hacia el “jefe” de la casa.

Como se observa, en la narrativa de Josefina Vicens la familia juega un papel muy importante, ya que en su seno es en el que se gestan las características del personaje; esto se acerca mucho a la realidad de la sociedad mexicana, donde la familia es la célula creadora de individuos plenos o limitados; todo depende de la educación que se reciba en el interior de la misma. La familia constituye el primer

³² José Castañan Tobeñas [sin título] citado por Hernán Gómez Piedrahita; *Derecho de Familia*, p.

núcleo social con que tiene contacto el individuo y, en el cual, se va a desarrollar gran parte de su vida.

En este espacio se le proporciona al individuo los modelos de conducta que, por lo general, coinciden con aquellos que son lícitos al interior de la sociedad. Dentro de la familia también se establecen las relaciones de poder donde es lo masculino lo que domina; Josefina Vicens observa y critica este problema y lo exterioriza a través de Luis Alfonso.

Un elemento sobre el que conviene detenerse es la expresión “montón de cenizas”, con la que se identifica Luis Alfonso. Las cenizas son el residuo de la quema de algo, sea un individuo, un animal o una cosa. En ese sentido, podemos relacionarlas con la destrucción, con la muerte, con la reducción del ser humano a nada. Desde un punto de vista religioso, las cenizas se vinculan a la condición débil y caduca del hombre (por aquello del “polvo eres y en polvo te convertirás”). Así, podemos relacionar a Luis Alfonso con ese sentimiento de no existir, de haber muerto, de haberse reducido a una condición inexistente y no ser más que “un montón de cenizas”.

Estas alusiones a diversos conceptos del colectivo imaginario es lo que le confiere una personalidad propia a la novela de los años falsos de *Los años falsos*, es la manera en que está narrada. Partiendo de la afirmación de que “una novela es un relato asumido por un narrador en determinada persona gramatical, que alude a un tiempo dado, nos pone en contacto con ciertos personajes”³³ cada una de estas formas se organiza precisamente en el plano del discurso y sólo a

³³ Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, p. 12

partir de él. En el caso de esta novela, el discurso es ambiguo, toda la narración está en primera y en segunda persona. Es un narrador escindido, porque Luis Alfonso habla de él mismo, de la relación que tiene con Poncho, pero no es un monólogo dirigido a su interior, sino al hombre que yace muerto en la tumba; es decir, le “habla al padre”.

El protagonista pasa de narrador en primera a segunda persona, hablando de todo aquello que ha sido su vida; pero rompe con la tradición narrativa cuando habla en la primera persona del plural: “nosotros”. Porque ese “nosotros” se refiere a él vivo y a su padre muerto; un personaje que existe en el relato y otro que ha dejado de existir, pero que, en la mente del protagonista, comparten el mismo espacio: “Hoy es nuestro aniversario, no me obligues a hablar. Cállate y deja que esas mujeres que me heredaste aliñen nuestra tumba, eficientemente.”³⁴ Pero es un “nosotros” en “nuestro aniversario” y es un “tú” en “cállate y deja”. Como se observa es una primera y segunda persona insertadas, de esta manera los planos del discurso se superponen entre el adolescente que ha dejado de serlo y el adulto que ha muerto y que, por lo tanto, tampoco es. Vemos entonces el relato de dos vidas que se imbrican: la de Poncho Fernández, porque es memorada; y la de Luis Alfonso, porque vive una existencia que no le es propia. Luis Alfonso narra en primera persona porque relata como vive la muerte, del padre.

³⁴ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 150

Es un devenir³⁵ de la memoria, un flujo continuo entre el pasado del hijo y la presente transformación en el padre. El mismo Luis Alfonso se narra en dos personas, él y su padre, como si fueran una o, mejor dicho, la manera en como se transformaron en una. Este acontecer en la vida del personaje es cercano a la realidad pues podría ocurrirle a cualquier. En este sentido debemos recordar lo que Ortega y Gasset nos dice: “la materia de la novela es, ante todo, psicología imaginaria...” ya que “...se suele creer que lo psicológico obedece exclusivamente a leyes de hecho, como las de la física experimental, y que, por tanto, sólo cabe observar y copiar las almas existentes en sus procesos reales”.³⁶ Este “copiar” la realidad debemos entenderla en el sentido aristotélico, porque deforma y destruye una imagen arraigada en el colectivo mexicano, la de la familia. Josefina Vicens no muestra a la familia como un consuelo o un apoyo, sino como un elemento que destruye, en este caso la vida del personaje, Luis Alfonso.

En principio no es posible incorporar a una novela los hechos reales en la psicología de una persona, estos se pueden intuir, se pueden recrear, se pueden inventar, pero no se pueden reproducir, Entonces, el proceso psicológico que se muestra es un suceso del mundo de la ficción, así como las interpretaciones que

³⁵ Entendamos como devenir a la variabilidad sustancial de las cosas y de los fenómenos, su ininterrumpida transformación en otra cosa. El representante clásico de la concepción del devenir fue Heráclito, quien formuló su concepción de la realidad mediante la expresión «todo fluye». La categoría de devenir está orgánicamente relacionada con la concepción dialéctica del mundo: en su base se encuentra la idea de que cualquier cosa, cualquier fenómeno, constituye una unidad de contrarios, del ser y el no ser; es incompatible con la concepción metafísica del origen y del desarrollo como un simple aumento o una simple disminución cuantitativos.

³⁶ José Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela” en *Teoría de la novela*, Agnes Gullon y German Gullon, p. 60

la imaginación de Luis Alfonso hace de los hechos; esa es la forma en que el hijo capta la "vida" y la asimila.

Josefina Vicens logra esta proyección de la realidad, esta mimesis II,³⁷ configurar su novela con ingredientes que toma del mundo que la rodea, del México del siglo XX, cuando el machismo era una figura imperante en el colectivo imaginario; sin embargo, no es la realidad misma, ninguna novela es verídica sino verosímil; en este sentido, la recreación psicológica que hace Vicens del conflicto de Luis Alfonso alcanza verosimilitud, pero no deja de ser un proceso de construcción literario, al respecto Ortega y Gasset dice:

Cuando el novelista desarrolla un proceso psicológico no pretende que lo aceptemos como serie de hechos [...] sino que recurre a un poder de evidencia que hay en nosotros, muy parecido al que hace posible la matemática [...] Existe en efecto, una evidencia *a priori* en psicología como en matemática, y ella permite en ambos órdenes la construcción imaginaria. Donde sólo los hechos conocen ley, y, no hay una ley de la imaginación, es imposible construir. Sería un puro e ilimitado capricho donde nada tendría razón de ser. Por desconocer esto se supone torpemente que la psicología

³⁷ Es la mediación entre la mimesis I (la precomprensión del mundo) y la mimesis III (la comprensión posterior en la lectura). Parte de que toda obra *representa* la imitación de una acción y eso lo hace a la manera de una *configuración*. Toda obra es una *síntesis de lo heterogéneo*. La obra además tiene un carácter de totalidad y, por tanto, la representación de la realidad se hace de manera semiótica; los elementos de la obra son "casi-cosas" en el sentido de que se refieren unos a otros y sólo en lo que son ellos con sus relaciones, en su totalidad, se refieren al mundo, a la realidad. La bibliografía más importante aquí es la de la Poética; desde Aristóteles a la poética estructural (Ricoeur, Paul; *Tiempo y narración*, vol. I, Ed. Seuil, París, 1983)

en la novela es la misma de la realidad y que por tanto, el autor no puede hacer más que copiar ésta.³⁸

En la mente del personaje se da una construcción imaginaria; porque Luis Alfonso recrea los hechos en la memoria tal como él los recuerda, pero no quiere decir que ésta sea la misma forma en que lo recuerdan los demás personajes. Para cada personaje de la novela la imagen de Poncho Fernández es diferente: Elena lo recuerda de una manera muy distinta de como lo hace la esposa, Luis Alfonso une sus recuerdos, les da vida, crea el mundo que nos da a conocer a través del fluir de su memoria. La psicología de los personajes en la novela se presenta por medio de la visión que el protagonista nos presenta, de lo que él está reflexionando. Es así, como sabemos cuál es la personalidad de Poncho Fernández, la manera de ser de los amigos, el comportamiento y las actitudes de la madre y las hermanas, el encanto de Elena.

3.1.2 El fluir de la memoria

El tiempo discurrirá entre el presente y el pasado. La historia es sencilla; transcurre en el tiempo necesario para limpiar una tumba, serán aproximadamente unas cuatro horas. Pero las elipsis que el protagonista realiza para recordar su vida abarcan desde su infancia hasta el momento actual. Son quince años de vida “normal” y cuatro en crisis ocasionada por el accidente “...tenía quince años y acabo de cumplir diecinueve”.³⁹ Es decir, el tiempo es de varios años; pero el

³⁸ José Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 62

³⁹ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 141

tiempo es sólo de unas 4 horas. La característica del tiempo en la obra de Josefina Vicens es que encuentra, a través de él, la posibilidad de configurar una identidad para el protagonista, Luis Alfonso existe mientras recuerda, es decir, conforme su memoria fluye entre los acontecimientos pasados y presentes. Así, "...el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal."⁴⁰

La autora utiliza la misma estructura de *El libro vacío*, porque a través del resumen y la elipsis configura la temporalidad de la narración en la que, de nueva cuenta, el tiempo de la historia es más largo que el del discurso y, otra vez, son unas horas que los recuerdos del protagonista lo llevan a alargar en años los acontecimientos. La diferencia reside en que: en *El libro vacío* no regresa continuamente al presente, sino que imagina y recrea sus memorias y al final, retorna al presente porque su mujer enciende una luz. En cambio, en *Los años falsos*, los retornos al presente son continuos, porque todo el tiempo Luis Alfonso fluctúa entre los recuerdos y la observación de su madre y hermanas, limpiando la tumba. Pero lo hace selectivamente en sus recuerdos, que es lo construye el *tempo* de la novela como un fluir de la memoria, un monólogo interior de ritmo constante y sin pausas.

El uso del monólogo ofrece al lector una perspectiva desde el personaje, Benveniste dice que "el yo locutor es a menudo el único que habla; sin embargo, el yo receptor permanece presente; su presencia es necesaria y suficiente para

⁴⁰ Paul Ricoeur, *Op. cit.*, p. 113

dar significancia a la enunciación del yo locutor”.⁴¹ Lo particular en Vicens es que utiliza lo que se conoce como “monólogo interior”, que se caracteriza por el desorden en que el recitante lanza los fragmentos de frases, ideas o acontecimientos que pasan por su mente. Este desorden no es al azar, sino que es el efecto buscado por el autor para impactar al lector.⁴²

Se tiene, además, que en *Los años falsos* esta existe el futuro, aunque no se conjugan los verbos en ese tiempo. El padre sueña, pero sus sueños son en presente “...cuando tus hermanas se casen nos vamos con tu mamá a Europa”;⁴³ un presente lleno de promesas sin cumplir debido al accidente.

El tiempo se transforma en un continuo fluir de la memoria; en un vaivén inconcluso que sólo sucede en el recuerdo, en el monólogo que Luis Alfonso sostiene frente a la tumba de su padre. Es un tiempo fantasmagórico e imaginario. No hemos visto los sucesos narrados, sólo acudimos a los recuerdos que Luis tiene de éstos: “Me acuerdo de la primera vez que tus amigos me llevaron a jugar dominó y a tomar cerveza.”⁴⁴ En este sentido, el tiempo es imaginario, el pasado existe en la medida que Luis Alfonso lo hace presente cuando lo evoca en un monólogo, entonces cobra sentido y se transforma. La vida misma se ha detenido mientras las hermanas y la madre limpian la tumba. Acto único verificable en toda la narración porque sucede en el hoy, en el presente de todos los personajes. Este

⁴¹ Benveniste citado por Patris Pavis, *Diccionario de Teatro*, p. 319

⁴² Cf. Patris Pavis, *Op. Cit.*, p. 320

⁴³ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 162

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 167

discurso interno que sostiene con el recuerdo de su padre lo persigue a lo largo de la narración. Esa sombra confundida entre su yo y el otro. Entre aquel que la sociedad quiere que sea y aquel que desea ser. Focalizado en un largo monólogo interior, agónico, sólo interrumpido al final por el grito de su madre. Luis Alfonso Fernández cuenta la idea fija que lo ha llevado a identificarse casi por completo con su padre. La obsesión se hace patente desde la primera línea del libro: “Todos hemos venido a verme”.⁴⁵ Esta primera línea nos sumerge en esa visión que existe en la mente de Luis Alfonso: el que está en la tumba muerto para el mundo, es el padre y la esencia de éste en el cuerpo del hijo. Este desdoblamiento es una escisión evidente que se profundiza en toda la novela. Lo que dramatiza el libro es la pugna que se da entre estas dos personalidades, el yo y el otro (fincado este en la figura de su padre) intenso sentimiento amor-odio que se complica con la aparición de un tercer personaje, Elena, la que en vida del padre fue la amante.

La curiosidad de Luis Alfonso lo lleva a hacerle una visita a ella, la amante de su padre, que al verlo no puede ocultar su desconcierto:

... cuando abrió la puerta se puso pálida como una muerta [...] Soy de la misma estatura de mi papá, con un parecido notable y llevaba puesto su traje negro [...] Los dos, tu amante y tu hijo, recordándote, haciéndote vivir este encuentro en el que tú nunca pensaste y que en vida [...] habrías evitado”⁴⁶

⁴⁵ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 141

⁴⁶ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 203

Este es el triángulo “amoroso” es inexistente, por ser producto de su propio constructo imaginario, ya que el padre está muerto, sólo vive en la imaginación de Luis Alfonso y en la memoria de Elena; sus constantes pleitos son porque el hijo siente celos del padre muerto que nada puede hacer ya desde su tumba: “... la verdad es que yo, sin que Elena pudiera defenderse ni explicárselo, la hice caer en tu fosa y en tu cama, y que en ambas nos amamos, nos torturamos y nos gozamos los dos, los tres, intensamente [...] hasta que yo quiera matarte, papá”.⁴⁷

Es decir, la decisión final es de Luis Alfonso, es él quien está vivo, quien puede aún tomar resoluciones y cambiar su vida. Todavía puede elegir entre seguir la huella que dejó Poncho en el mundo, o encontrar su propio camino de construcción personal. Si se toma en cuenta lo que menciona Freud sobre la construcción de la relación padre-hijo, es posible determinar que lo que sucede entre Luis Alfonso y Poncho es un fenómeno de transferencia. A ésta la podemos entender como el proceso que implica que el escritor transfiere al personaje sentimientos previamente aprendidos. Así espera críticas, castigos o alabanzas y a menudo distorsiona aperceptivamente⁴⁸ sus reacciones. Es parte de la tarea del

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 206

⁴⁸ La apercepción en psicología se refiere al proceso por el cual una nueva experiencia pasada de cualquier individuo, sirve para constituir una nueva totalidad. El residuo de la experiencia pasada recibe el nombre de masa aperceptiva.

escritor mostrar, en los momentos adecuados, la diferencia entre sus distorsiones y los hechos.⁴⁹

La relación con la amante es la que confirma la diferenciación entre hijo y padre; pero, al mismo tiempo, provoca la confusión que se da en Elena, que no ve la diferencia y asume a Luis Alfonso como una réplica de Poncho, del amante perdido.

Los amigos de Poncho rechazan ese vínculo entre Elena y Luis Alfonso, porque la sociedad mexicana de la época de Josefina Vicens no aceptaría una relación entre el hijo y la amante del padre, la condenaría; de hecho es un tópico recurrente de algunas películas del cine de Oro Mexicano; Lo que aquí sorprende es que los amigos de Poncho Fernández, rechazan la relación, pero no hacen nada para evitar:

A qué grado he sido sincero y falso durante todo este tiempo, sólo yo puedo saberlo, Elena sufrirlo y gozarlos y tus amigos desconocerlo. Están asustados. No entienden nada y quieren entender. Yo me divierto. Ahora todos ellos son los adolescentes y yo el adulto que escucha sus preguntas [...] “El Quelite” Vargas se siente culpable de todo, el Chato Herrera opina que deberían meterme en un sanatorio para enfermos mentales, y Pepe Lara está convencido, y me lo dice, que soy ‘un degenerado y reverendo hijo de puta.’ A Elena la detestan. Según ellos está jugando conmigo, soy un corderito en sus garras sabias y malignas.⁵⁰

⁴⁹ Cf. Edwin Lawrence y Leopold Bellak, *Psicología proyectiva, enfoque clínico de la personalidad total*, p. 34

⁵⁰ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 206

La sociedad, representada por los amigos y conocidos del Luis Alfonso, no culpan lo culpan, sino que consideran que ella es la que ha maquinado todo, la culpable, la mala. Sabe cómo enredar a los hombres y tenerlos a su disposición. Definitivamente, es una disculpa machista que les permite seguir viviendo con la acción aberrante de que la amante es la misma mujer que cohabito con el padre. Es como si todo estuviera destinado para que él, Luis Alfonso, se convirtiera en Poncho Fernández, así, la sombra del padre crece como una enredadera que lo abraza, se extiende y lo abarca todo dejándolo más huérfano:

Al día siguiente vine temprano a verte. Me quedé parado mucho tiempo, contemplando la tumba. Igual que ahora. Sólo que aquel día ellas no estaban afuera, como en este momento, sino adentro [...] Se me murió toda mi familia.⁵¹

No importa que el padre haya muerto, sigue vivo en el hijo, son “idénticos hasta en las manías”.⁵² Como bien lo demuestra la escena en el velorio: “Tu traje negro me obligó a caminar erguido y arrogante, como tú. Y desde el primer día que me lo puse empecé a usar cadena para las llaves y a jugar con ella, como tú lo hacías.”⁵³ Lo que confunde al adolescente que ya no sabe donde inicia él y termina su padre.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 187

⁵² *Ibidem.*, p. 183

⁵³ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p.151

La necesidad de existir no es otra que apartarse del recuerdo y de la sombra del padre, figura que se ha adueñado de Luis Alfonso, de tal modo que éste vive en el rol paterno, en una dualidad de sentimientos inseparables. Por ejemplo, La madre de Luis Alfonso tiene “actitudes incestuosas” porque comienza a tratar a su hijo como su marido, pero sin que se consume este acto aberrante. Esta actitud era algo “normal” en la sociedad del México de principios de siglo XX, donde el primogénito varón asumía la responsabilidad del padre en caso de faltar éste; convirtiéndose en el proveedor, en la réplica del esposo perdido. Esto lo podemos observar claramente en varios filmes de la época, como *La oveja negra*, protagonizada por Pedro Infante⁵⁴ y Fernando Soler;⁵⁵ *No desearás a la mujer de tu hijo*; *Cuando los padres se quedan solos*; *Una familia de tantas* y demás películas de mediados del siglo XX, que reflejan la figura masculina machista, donde el padre traiciona pero exige un respeto que no otorga; los mitos y tradiciones que en torno a esta figura, representativa del imaginario colectivo de la sociedad mexicana.

⁵⁴ Icono del macho mexicano a mediados del siglo XX y aún en nuestros días. Sus personajes son, casi siempre, mujeriegos, irresponsables, simpáticos, fuertes, pero muy respetuosos de tres figuras: el padre (si lo tiene), la madre (o la abuela si es que no hay madre) y la mujer que será su esposa.

⁵⁵ Este actor también representa al macho mexicano del siglo XX, en este caso su personaje es muy parecido al Poncho Fernández de *Los años falsos*, “político” mediocre, jugador, borracho, irresponsable, con muchos amigos, con una amante, pero usando una máscara de rectitud ante su familia.

3.1.3 Motivo narrativo de *Los años falsos*

Ya hemos definido este concepto anteriormente, recordemos entonces que se le llama motivo a la parte indivisible de la obra, cuando los motivos se asocian entre sí, forman los nexos temáticos de ésta.⁵⁶ El motivo narrativo de *Los años falsos* lo encontramos en el conflicto que presenta el protagonista. La novela entera es una situación de conflicto entre los sueños infantiles y la realidad vivida; entre ser hijo y ser padre.

La infancia de Luis Alfonso es común, tiene padre, madre, hermanas. Todo parece estar bien hasta que el padre muere. En ese momento su vida se transforma, es tan impactante ese instante que lo olvida involuntariamente, lo dejar de lado porque significa el principio de su propia muerte en vida:

Nunca he podido reconstruir la escena completa. Veo el comedor de la casa, la mesa, los platos y las botellas de cerveza. [...] Después, fugazmente, te recuerdo con la Colt pavonada en la mano, mostrando con orgullo tu adquisición. Luego el estallido. Y no recuerdo más⁵⁷

Este suceso lo obliga a dejar la escuela para empezar a trabajar “en el partido” donde su padre había militado. Cambia a su amigo por los amigos de su padre, e inicia el conflicto dentro de si mismo.

⁵⁶ Cf. Boris Tomasevskij, “Temática” en *Teoría de la literatura*, trad. M. Suárez, Madrid: Akal, 1982, pp. 179-269.

⁵⁷ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 153

El conflicto interno es una de las características de la narrativa de Vicens, quizá porque ella misma vivía esa lucha en su deseo de pertenecer a un género y desear otro; en una época en la que el lesbianismo era profundamente rechazado. Luis Alfonso, el protagonista, también experimenta conflictos, aunque de otra índole. Él pelea por defender su personalidad, incluso en los detalles más nimios, como el nombre:

Nuestro nombre, el de los dos, Luis Alfonso, sin más. Aunque las fechas no me correspondan a mí y el nombre casi no le pertenezca a él porque le fue disminuido y denigrado desde que nació: el niño “Ponchito”, el joven “Poncho” y después, para todos y para siempre “Poncho Fernández”.⁵⁸

Esta es una de las diferencias que Luis establece con su padre, él no quiere que le digan Poncho, quiere que lo llamen por su nombre completo: Luis Alfonso. Eso lo ayuda a no sentirse perdido en el mundo del padre. Pero es un afán vano, porque el recuerdo de éste lo persigue.

En un intento por escapar del mundo “adulto” al que se ha visto empujado, visita a un amigo de la escuela, sólo para terminar actuando como lo hacía el padre, presumiendo un puesto y una camioneta gubernamental. Finalmente, el rol lo atrapa aunque él no quiera. Pero él lucha. Así lo encontramos al iniciar el relato y así lo dejamos al concluir: en esa batalla contra el mundo, la sociedad, el partido, la familia, él mismo y el padre.

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 142

3.2 La voz narrativa en *Los años falsos*

Las voces narrativas estructuran la narración e influyen, de manera muy importante, sobre la forma en que nos es presentado el mundo ficticio. En los tipos de narrador se presupone o existe un interlocutor, que en ocasiones es un personaje al interior de la narración y, en otras, es el mismo lector (por ejemplo, los relatos de Sherlock Holmes siempre son narrados al lector por Watson).

Cada tipo de narrador se encuentra con una situación narrativa diferente, que "... como cualquier otra, es un conjunto complejo en el que el análisis [...] no puede *distinguir* sino desgarrando un tejido de relaciones estrechas entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espaciotemporales, su relación con las demás situaciones narrativas implicadas en el mismo relato, etc."⁵⁹ Así, determinar el tipo de narrador es sólo uno de los pasos para representar la situación narrativa propia de cada relato.

En esta tesis, se ha explicado ya, en apartados anteriores, las determinaciones espaciotemporales de los personajes, se han visto las características del protagonista y se analizarán más adelante las relaciones entre las diferentes situaciones narrativas. Lo que toca ahora es determinar el tipo de narrador al que nos enfrentamos.

Las novelas, por lo general, se hallan en tercera o en primera persona, es difícil lograr una narración en segunda persona, ésta la hallamos presente en los diálogos; aunque sí existen novelas cuyo narrador está en segunda persona,

⁵⁹ Gerard Genette, *Op. cit.*, p. 272

como por ejemplo, *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, ambas de Carlos Fuentes. Debemos entonces comprender que "...los modos del relato conciernen a la forma en que el narrador nos la expone, nos la presenta."⁶⁰ Es a estos modos del relato que uno se refiere cuando dice que un escritor nos muestra las cosas, mientras que tal otro sólo las dice"⁶¹

Sin embargo, en ocasiones el personaje dialoga solo, a veces consigo mismo, a veces con un tú imaginario, pero no hay frente a él un interlocutor que pueda responderle. Aquí se encuentra también el *fluir de conciencia*, que intenta reproducir los pensamientos, más o menos coherentes, de los personajes. Este es el caso de *Los años falsos*, donde el narrador interactúa en primera, segunda y tercera persona constantemente.

Finalmente, como puede observarse el narrador es, de acuerdo a Genette, homodiegético, pues es un narrador presente en la historia como personaje, en este caso, como protagonista, por lo que se puede calificar como homodiegético del tipo autodiegético, pues cuenta su propia historia.

3.2.1 Diagrama de la novela

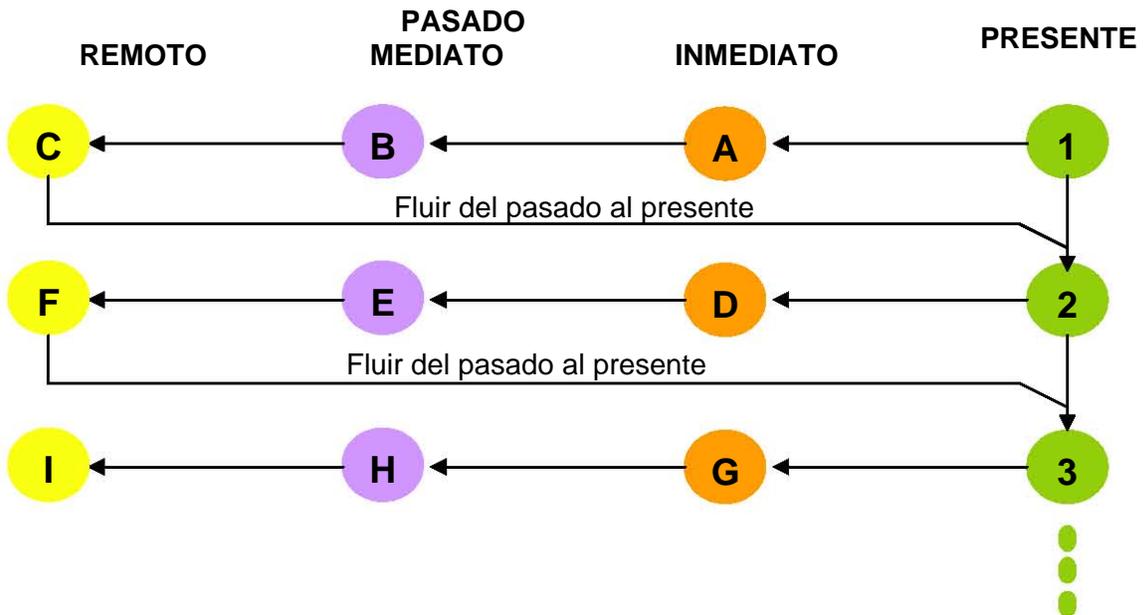
El siguiente diagrama representa de manera gráfica la estructura de la novela *Los años falsos*. Los numerales (1,2,3...) simbolizan el momento en que Luis Alfonso se halla frente a la tumba de su padre, en compañía de su madre y hermanas .

⁶⁰ Cuando se habla del relato se está haciendo referencia a la narración; es decir, se está hablando de los modos de narración. Por otra parte, cuando se escribe "nos la expone, nos la presenta" se está haciendo referencia a la historia que se narra.

⁶¹ Todorov Tzvetan, "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*, p.186

Las letras (A,B,C...) representan sus recuerdos, que fluyen a través de un monólogo que mantiene consigo mismo. Existe un pasado inmediato, un pasado mediato y uno remoto; pero todos tienen el mismo hilo conductor: el padre fallecido.

Diagrama 2. Los años falsos



Algo que debe destacarse es la ausencia de saltos en esta historia, todo es un continuo fluir. Luis Alfonso va describiendo el momento en el que su familia limpia la tumba de Poncho Fernández, su padre, y esa descripción lo lleva al recuerdo de otros momentos, recientes o muy lejanos. Todo es un recuerdo y un monólogo interior que se presenta como un diálogo imaginario con su padre.

3.2.3 Búsqueda de identidad

La búsqueda de identidad forma parte de un proceso común a cualquier ser humano. Desde el momento de nacer se comienza un aprendizaje destinado a, por un lado, establecer patrones de conducta que nos permitan relacionarnos con los demás, y, por otro, imprimir caracteres diferenciadores en la personalidad que nos ayuden a distinguirnos de los otros.

En la novela, entonces tenemos un personaje principal que construye con su recuerdo a los demás personajes, en su afán por encontrarse a sí mismo.

En *Los años falsos*, Josefina Vicens mantiene esa postura crítica valiéndose para esto de su personaje. La búsqueda de identidad es constante en Luis Alfonso, pero resulta infructuosa porque se niega a sí mismo, no obstante en ocasiones intenta salvarse:

Al principio me defendía un poco, retrocedía, iba a mi encuentro. Cuando me daban alguna comisión, me robaba unas horas para ir a ver a Carlos Chavira, mi compañero de la Secundaria y con el que siempre me lleve muy bien. Colocaba la camioneta del Diputado en la puerta de la escuela y esperaba. Mientras tanto me asaltaban los pensamientos más contradictorios: yo quería ser aquel estudiante que reía y lanzaba piropos y alburas a las muchachas que pasaban a su lado [...] Quería ser un estudiante, como cualquiera de ellos, pero me impresionaba ser lo que era: un joven extraño que alternaba con políticos...⁶²

Sin embargo, estos intentos son inútiles porque a cada paso se traiciona a través de los pensamientos de su padre: “Comprenderás que no me voy a quemar

⁶² *Ibidem.*, p. 174

las pestañas para acabar de empleadillo del Seguro Social... Yo voy a pisar fuerte y a llegar muy alto”.⁶³ Esta manera de pensar no le es propia, es producto de la educación que recibió, directa o indirectamente al observar las conductas y la forma de hablar de Poncho Fernández.

Josefina Vicens, al igual que otros escritores, hurga en el interior de sus personajes, presentando “seres” frágiles, angustiados, que enfrentan la soledad como condición inevitable para iniciar el camino de la búsqueda de la existencia auténtica, de la identidad, del yo. Josefina Vicens explora todo esto, pero sin trazar protagonistas al margen del mundo exterior, Lacan se refiere a esta situación de la siguiente manera:

...el sujeto se identifica con algo que no es. [...] Se identifica con un fantasma [...] con un imaginario. Desde muy temprano el hombre queda apresado en una ilusión a la que intentará aproximarse el resto de su vida.⁶⁴

A Luis Alfonso le sucede algo parecido, él pretende aproximarse al padre desde la infancia porque es su modelo a seguir, el ideal máximo que debe alcanzar; pero Luis Alfonso no busca ser Poncho Fernández, sino satisfacerlo, hacerlo sentir orgulloso, cumplir sus expectativas, por ello buscaba complacerlo hasta en lo más mínimo, lo que se observa cuando dice:

⁶³ Josefina Vicens, *Op. cit.*, p. 175

⁶⁴ James Lacan, “El estadio del espejo” en *Escritos*, p. 87

...durante toda mi infancia fui variando de aficiones y decidiendo mi destino, siempre a la sombra de tus falsos proyectos, o de tus circunstancias, o de tus elogios, o simplemente de tus exclamaciones fugaces. Bastaba que dijeras [...] “Ah qué ganas de tener mucho dinero y no ir a trabajar...”, para que mi alcancía adquiriera la máxima importancia...

Lo que Luis Alfonso vive es el deseo inconcluso de satisfacer a su padre, que en este caso sería “el fantasma”. Para Lacan, el fantasma al no ser el efecto de los significantes del Otro, sino, precisamente, la respuesta a la falta de significante en el Otro, implica una posición subjetiva respecto del deseo. En tanto el sujeto se mantenga en su anhelo de ser lo que le falta al Otro, no podrá él mismo pasar a desear lo que le falta.⁶⁵

Esto es lo que vive Luis Alfonso cuando el padre muere prematuramente, esa identificación con el padre le pesa porque no es lo mismo pretender aproximarse al padre que tener que vivir su vida y cargar con sus obligaciones. Luis Alfonso siempre quiso halagar a su padre, pero al morir éste no sólo se igualó a él, sino que paulatinamente se transformó en él, conoció su mundo y lo rechazó en su interior. A través de todo el monólogo que es la novela podemos constatar ese rechazo, pero también la inexorable caída del protagonista que, con plena conciencia, se transforma en ese padre mujeriego, parrandero, mentiroso que algún día va a “pisar muy fuerte y llegar muy alto”.

⁶⁵ Cf. Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, p. 306

4. Construcción de personajes

Antes de revisar la manera en que Josefina Vicens construye sus personajes, hay que hacer hincapié en un hecho que, por sabido, es omitido, sabemos de antemano que: el autor y el narrador de una historia son dos instancias distintas. Esta afirmación es importante porque algunos críticos¹ han identificado a Vicens con el personaje principal –que también es el narrador– de *El libro vacío*, pero no sucede lo mismo con el de *Los años falsos*, aunque ambos tienen mucho de la autora. Sin embargo, a pesar de la identificación que entre autor y narrador pudiera darse, se debe tener en claro que el autor es la persona real que crea la historia, mientras que el narrador es el personaje que la cuenta.

Lo interesante de los personajes es que “retan”² al narrador a que cuente partes de la historia que ha permanecido oculta al lector. Los recursos del escritor son los que le permiten lograr una efectividad en la narración. Esto lo logra por medio del narrador. El escritor es el que presenta a los personajes en la historia y puede hacerlo de cuatro formas: “(1) por sí mismo; (2) mediante otro personaje; (3) a través de un narrador heterodiegético; y (4) por sí mismo, mediante los otros personajes y a través del narrador.”³

¹ Como Fabienne Bradu y Sergio Fernández entre otros, incluso el mismo Octavio paz

² La manera en que los personajes retan al narrador depende del tipo de éste. Si es narrador-protagonista, el papel de los personajes será menor; en cambio, si está en primera persona, las circunstancias que lo rodean y su encuentro con otros personajes, determinará lo que nos cuente o no de la historia.

³ Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, p. 204

En la primera, “por sí mismo”, el narrador presenta a los personajes a través de la visión que tiene de ellos, asistimos entonces a una descripción parcial de los personajes, pues sólo conoceremos del personaje aquello que el narrador vea.

En la segunda, “mediante otro personaje”, asistimos a una descripción más rica, pues varios personajes pueden ocupar ese rol en una misma historia; así por ejemplo, cuando leemos *Crónica de una muerte anunciada*, asistimos al mismo hecho desde la perspectiva de diferentes personajes, cada uno de ellos cuenta su visión de la historia y describe a los otros como los ve, pero el lector puede tener un retrato más completo al unir las diferentes descripciones de los distintos narradores.

La tercera, “a través de un narrado heterodiegético”, tiene la peculiaridad que no siempre sabemos quién narra la historia, podría ser un personaje de la misma obra, el protagonista o alguien ajeno, pero no siempre le queda claro al lector, esta ambigüedad es lo que le da riqueza a toda la intriga, y es una característica de la literatura moderna.

A la cuarta y última se le conoce como presentación mixta, porque puede utilizar cualquiera de las formas anteriores. De acuerdo a esta división, el narrador de ambas novelas de Vicens hace una presentación de personajes del primer tipo; porque presenta a los otros por sí mismo, sólo conocemos a los personajes de *El libro vacío* a través de José García; mientras que los de *Los años falsos* son presentados por Luis Alfonso. En ambos casos asistimos a un monólogo a través del cual el narrador se presenta a sí mismo como un personaje y presenta a quienes lo rodean: “Ellas –mi madre y mis dos hermanas, gemelas, de trece años y desesperadamente iguales– son las que hacen lo habitual en estos casos [...]”

Ahí están las tres, fatigadas, sudorosas, sucias; como en la casa, los sábados que ‘escombran’”.⁴ Aquí claramente se asiste a la presentación de las hermanas y la madre de Luis Alfonso, tres de los personajes que más influyen en la vida del protagonista. Si observamos, el narrador habla en tercera persona, pero no es omnisciente, no lo sabe todo, sólo puede relatar aquello que ha observado; no tiene idea de lo que los demás personajes piensan, se hace conjeturas de ello, pero no lo sabe a ciencia cierta.

Con José García sucede lo mismo, por ejemplo, cuando habla de su esposa nos va dando rasgos de su carácter, de lo que ella hace: “...el murmullo tierno de una mujer que va y que viene haciendo cosas mínimas [...] La severidad, la razón, la eficacia están con ella siempre [...] ha sido toda su vida, un bello lago sin el pudor de su fondo”.⁵

En las dos novelas se nos presenta el mundo narrativo a través de los ojos del protagonista, que es el narrador también. Ahora bien, “cuando el personaje se presenta por sí mismo se plantea de entrada el problema del conocimiento de uno mismo”,⁶ lo que encontramos en ambas novelas. Por un lado, José García enfrenta el dilema entre aquello que desea ser y la conciencia de que nunca podrá; por el Otro, Luis Alfonso busca diferenciarse entre él y su padre, para encontrarse, es decir, los dos realizan una búsqueda de identidad, que puede ser por medio de la creación de un libro o de la reafirmación de la personalidad, sin

⁴ Josefina Vicens, *Los años falsos*, p. 141

⁵ Josefina Vicens, *El libro vacío*, p. 24

⁶ Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *Op. cit.*, p. 204

embargo, en el proceso, ambos personajes llegan a un conocimiento de ellos mismos, quizá más fragmentado en Luis Alfonso que en José García (lo cual no resulta extraño, considerando que el primero es un joven adolescente y el segundo, un adulto con la impronta del fracaso en la segunda mitad de su vida), pero a fin de cuentas se reconocen.

Al mismo tiempo, los mecanismos de sus reconocimientos son distintos, *a priori* podrían parecer el mismo. En José García asistimos, principalmente, a un “diario íntimo” en el que se despliegan pensamientos, sentimientos, emociones, dudas, reflexiones, observaciones y toda una serie de elementos que permiten al lector reconstruir la vida y características del protagonista y de quienes le rodean: “Ya siento en el ánimo de quien lea esto ese desprecio tolerante que suscita el que cuenta cosas que sólo a él le interesan”.⁷ El diario íntimo “...se supone redactado día a día, pretende dar cuenta de la vida interior a medida que se desarrolla”.⁸ De esta manera, el cuaderno en el que José García ha escrito noche a noche es su diario íntimo,⁹ aunque en la noche de la narración que constituye *El libro vacío*, no escriba nada, sólo se dedique a leer lo que ya ha escrito. Este diario

⁷ Josefina Vicens, *El libro...*, p. 29

⁸ Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *Op. cit.*, p. 206

⁹ Si bien es un diario fragmentado, en el que se recogen en desorden sus recuerdos de infancia, de adolescencia o de algo que le aconteció en el día; sin embargo, en cierto sentido es un “diario mental”, pues no estamos seguros de si lo que leemos lo escribió en algún momento, lo piensa escribir o sólo lo recuerda. En este punto debemos hacer hincapié en el hecho, ya visto en el primer capítulo, de que *El libro vacío* es la narración de una sola noche en la que José García no escribe nada, pero sí recuerda y además revisa lo que había escrito anteriormente a esa noche.

lo combina por momentos con el mecanismo de memorias, donde “el narrador-actor que ha alcanzado determinado estadio hace el balance de sus aventuras o de su experiencia”,¹⁰ justo eso es lo que hace José García en algunos momentos, cuando rememora su vida y emite juicios sobre sus acciones: “Cuántos deseos no realizados sobreviven tenuemente en mí y aparecen de pronto, aunque amortiguados por la larga y espesa distancia.”¹¹

En cambio, en Luis Alfonso se recurre al monólogo interior, este mecanismo “tratará de ir más lejos aún en el campo de la expresión de las profundidades del individuo y de la forma bajo la que lo real aparece ante la conciencia”.¹² Esto es lo que sucede en *Los años falsos*, el narrador-protagonista cuestiona los hechos que rodean su vida y sobre su propia persona: “¿Qué diferencia existe entre tú y yo? ¿No lograste que no la hubiera? ¿En qué ha cambiado su vida? ¿Por qué se lamenta como si en efecto fuera una viuda sin consuelo?”.¹³

Si bien los protagonistas de las novelas de Vicens, utilizan el mecanismo de presentarse por sí mismos, en lo que concierne a los demás personajes que aparecen en los relatos, el elemento utilizado es el de presentarse mediante otro personaje. Este otro personaje es, por supuesto, el protagonista en ambos casos. Así, Luis Alfonso se encarga de presentar a quienes le rodean: el padre, la madre, las gemelas, los amigos del padre, la amante, su único amigo. Igual hace José

¹⁰ *Ibidem.*, p. 208

¹¹ Josefina Vicens, *El libro...*, p. 65

¹² Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *Op. cit.*, p. 209

¹³ Josefina Vicens, *Los años falsos*, p. 164

García con su mujer, sus hijos, los compañeros de la oficina. Curiosamente no lo hacen a través del diálogo, sino de su propia mirada. Como explican Bourneuf y Ouellet: "No nos dirán gran cosa unos personajes de otros mediante el soliloquio y la mirada fascinada; algo más sabríamos a través de las relaciones establecidas entre ellos...",¹⁴ efectivamente, no se sabe mucho sobre los personajes que rodean a los protagonistas, el lector sólo puede conocer aquello que se le comunica a través de la lectura de ambas novelas; de esta manera podemos construir una imagen de cada personaje, pero ésta es frágil, fragmentada y, podríamos decir, tendenciosa, porque proviene de la visión del protagonista, pero no de una descripción ajena, sino de su propia introspección y reflexión, de su visión interna.

En el discurso narrativo el personaje se construye con datos que van apareciendo en forma discontinua. Básicamente, un personaje es un ser capaz de ejecutar acciones en una historia. No hay límites para la naturaleza del personaje, lo importante es que sea capaz de realizar acciones al interior de la historia; porque, finalmente, una narración es un encadenamiento de acciones sucesivas que llevan de una situación a otra.

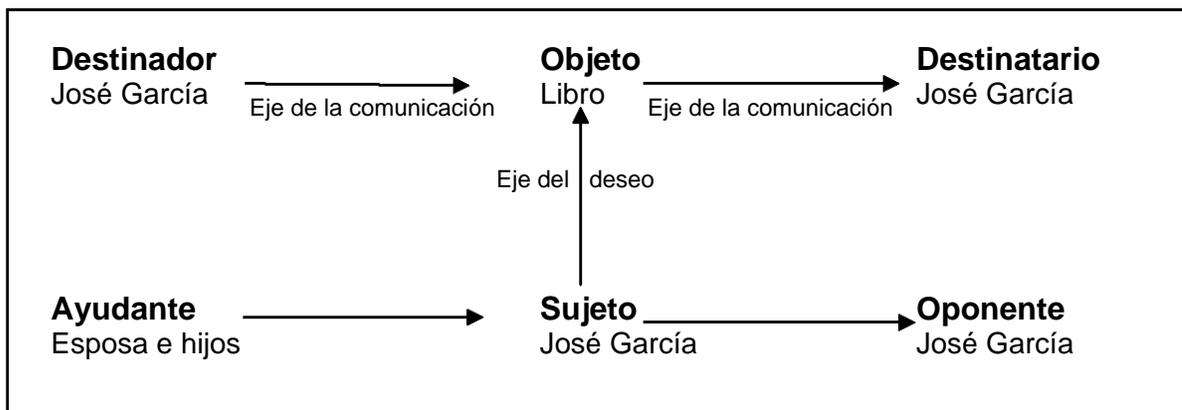
En narratología, los actores son elementos de la fábula que inician y terminan funciones (acciones); en cambio, los actantes son una clase de actores que comparten una cualidad de manera dual; como lo propone Greimas¹⁵ con su esquema actancial de Sujeto y Objeto, Destinador y Destinatario, Ayudante y

¹⁴ Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *Op. cit.*, p. 217

¹⁵ Citado por Helena Beristain, "Actante" en *Diccionario de retórica y poética*, pp. 5-12

Oponente. Greimas concibe al actante como el que realiza o el que sufre el acto. Los actantes son seres o cosas que participan en el proceso. Greimas propone un cuadro semiótico que trata sobre las diferentes relaciones entre los actantes en el nivel del motivema.

Fig. 1. Cuadro Actancial de Greimas



El cuadro se puede leer de la siguiente forma: El sujeto está vinculado con el objeto a través del eje del deseo. El destinador se vincula con el destinatario por medio del eje de la comunicación. Tanto el adyuvante o ayudante como el oponente, son proyecciones de la voluntad del sujeto. Mientras el adyuvante, mediará como un sistema benéfico en el cual colabora con el programa narrativo del sujeto para conseguir el objeto deseado. El oponente tratará de obstaculizar el deseo de adquisición del objeto. El eje destinador-destinatario es una relación de

saber. En el eje ayudante-oponente, la relación es de *poder*. En la línea sujeto-objeto la relación es de *querer*, transformándose mediante la acción en *hacer*.¹⁶

En el caso de *El libro vacío* el sujeto es José García, mientras que el objeto es el libro que desea escribir; la relación que se establece es la de *querer* (deseo), pero nunca llega a ser porque no puede. El oponente de José García es él mismo, que lucha por escribir y por no hacerlo, él *sabe* que no puede, es un destinatario del mismo libro que desea escribir como destinador; por lo tanto, su relación es de *saber*; José García *sabe* o conoce su realidad, la mediocridad que marca su vida y la imposibilidad de alcanzar el objeto deseado. No hay un ayudante definido en la novela, aunque en ocasiones los comentarios de su mujer, la admiración del hijo mayor o la inocencia del menor, lo impulsan a continuar buscando la frase ideal para iniciar su novela, aunque al mismo tiempo, el protagonista sabe que lo hacen por lástima, no porque crean en él, lo cual lo deprime en lugar de animarlo.

Luis Alfonso, por su parte, sí tiene un oponente en su padre, pero también en su familia, en los amigos, en la sociedad en general. Él lucha contra ellos por alcanzar su objeto del deseo, que en este caso es su personalidad, que se encuentra perdida entre la imagen del padre, idealizada por quienes le rodean e impuesta a él como un ejemplo a seguir. El único ayudante que podríamos identificar es ese amigo de la secundaria (Carlos Chavira) al que busca para reencontrarse, aunque al final de la secuencia narrativa en la que recuerda los encuentros con él, se observa que, en realidad, el amigo también se convierte en oponente:

¹⁶ Cf. Patrice Pavis, "Actante" en *Diccionario de Teatro*, p. 14

Pero ya había desatado en él esa turbia ambición del poder ilimitado y de la fácil y rápida riqueza:

-No te hagas, una credencial de Diputado o un saludo del Presidente sirven mucho más que los estudios y los títulos. [...] Cuando tú “las poderosas” no te olvides de que somos cuates.

En ese mismo instante decidí olvidarlo.¹⁷

Vemos entonces que en ambas novelas, los personajes luchan solos contra un mundo que los aplasta, que los despierta a la realidad de la que desean escapar. Sus acciones están condicionadas por el medio en que se desenvuelven, por las personas que los rodean, por cualquier otra cosa menos por su deseo interior y genuino de que así suceda.

No sólo es necesaria la acción, sino la conciencia de que ésta se realiza, no basta con que aparezca una cosa o una persona en juego durante la acción narrada para que se convierta en personaje, sino que es preciso que ese ser tenga una clara conciencia de la acción que se realiza y lo realice con determinado objetivo.

El personaje, rebautizado como actante, se concibe entonces como un elemento que organiza las etapas del relato y que permite estructurarlo.¹⁸ De esta manera, observamos que el personaje se identifica por sus rasgos distintivos, uno de los más importantes es el nombre, del que muchas veces depende la importancia de la historia, el nombre no es indispensable, se puede tener uno o

¹⁷ Josefina Vicens, *Los años...*, p. 176

¹⁸ Cf. Patrice Pavis, *Op. cit.*, p. 357

simplemente reconocerse por la profesión o alguna característica física. No siempre tienen nombre los personajes, pero sí una manera de llamarlos o reconocerlos. Barthes considera que el personaje es un conglomerado de semas que se reúnen en torno a un nombre propio:

Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo nombre propio y parecen adherirse a él, nace el personaje [...] El nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastran la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico).¹⁹

De esta manera, el nombre propio funciona como contenedor de las características del personaje que “garantiza la unidad de las referencias que durante el relato se hagan del personaje y que lo sitúan como sujeto de acciones y atributos.”²⁰ Josefina Vicens utiliza el nombre, no sólo como referencia de sus personajes principales, sino como indicador de importancia. Sólo algunos personajes tienen nombre y, curiosamente, los personajes femeninos de la familia del protagonista no lo tienen, como si con ello mostrará la minimización que la mujer sufría en la sociedad presentada por Josefina Vicens. Si observamos bien, en *El libro vacío* el protagonista se llama José García, tiene dos hijos: Lorenzo y José, un gran amigo, Pepe, una amante, Lupe Robles, pero, su esposa carece de nombre, él siempre la llama “mi mujer”. Algo similar ocurre en *Los años falsos*, Claramente las figuras femeninas carecen de nombre, de personalidad, extraña

¹⁹ Roland Barthes, citado por A. Garrido Domínguez; *El texto literario*, p. 83

²⁰ Fernando Sánchez Alonso, *Teoría del personaje narrativo en Didáctica*, p. 97

condición de mujeres sin nombre, pertenecen a la familia del protagonista. La autora las convierte en sombras, en personas mínimas que no tienen mayor injerencia en la vida del “hombre” que ha de cuidar la casa y los hijos. En ambas novelas, los personajes femeninos de la familia del protagonista se relacionan con acciones domésticas, con la limpieza, con el gasto de la casa, con el cuidado de los hijos. Como si su universo sólo fuera el espacio doméstico que las desindividualiza y aniquila.

Asimismo, en *Los años falsos* el juego que hace Josefina Vicens entre los nombres del padre y del hijo resulta importante para comprender la estructura de la novela; ambos se llaman Luis Alfonso, pero al padre le llaman siempre Poncho, un hipocorístico un tanto vulgar y degradante. Luis Alfonso señala, cuando defiende su nombre, que el nombre de su padre es disminuido, como si no tuviera la suficiente personalidad para que le llamaran Don Luis Alfonso, o Señor Luis Alfonso, sino simplemente Poncho, Ponchito, restándole importancia como persona, por eso rechaza el apelativo y pide que le llamen Luis Alfonso.

Cabe señalar que partes de la narración están hechas en primera persona y, como ya señaló Óscar Tacca, en las narraciones en primera persona cobra especial importancia el ángulo del enfoque. Lukacs nos dice que:

...en la forma biográfica vemos establecerse un equilibrio entre dos esferas de vida, y una y otra irrealizadas e inaptas aisladamente para realizarse; vemos surgir una vida nueva, dotada de caracteres propios, que posee su

perfección y su significación inmanente aunque de modo paradójico; la vida del individuo problemático.²¹

Luego, encontramos, según la definición de la doctora Revueltas, personajes problemáticos. Creados así por la autora de las novelas, sin duda, inadaptados a la “vida”, inseguros, que buscarán a lo largo de las novelas, superar esa condición de inadaptabilidad. José García y Luis Alfonso viven aislados de su “realidad”, no son capaces de encajar en la “sociedad” sin embargo, tampoco van más allá de él. Uno ambiciona escribir, el otro lamenta su soledad, pero ambos son personajes reflexivos, problemáticos de principio a fin, que dejan en suspenso una solución para su vida vacía, la una de sentido y la otra de personalidad.

Observamos que los personajes mejor delineados de ambas novelas son los protagonistas, los cuales son duales en ambos casos, José García se escinde, por un lado quiere escribir y por otro acepta que no puede; Luis Alfonso vive bajo la sombra de su padre, atrapados en una realidad de la cual desean escapar pero no pueden, lo intentan, pero al final la sociedad los aplasta.

²¹ George Lukacs, *Teoría de la novela*, p. 71

Conclusiones

A finales del siglo XIX y principios del XX. Numérica y cuantitativamente algo cambio y se vio reflejado en la introspección de María Luisa Puga (México), el estallido verbal de Margerite Duras (Francia), la denuncia irónica de Rosario Castellanos (México), la toma de posesión de la historia de Elena Garro (México) y, por supuesto, la novedosa narrativa de Josefina Vicens. Sucedió que las mujeres empezaron a escribir como mujeres, a mirarse, a nombrarse, a explayar con ardor sus posiciones vitales: ideológicas, políticas, sociales o meramente subjetivas; a sentir la injusticia a través de su cuerpo, que se convirtió así en un cuerpo con una creciente presencia. En este sentido Vicens fue todo un paradigma en su tiempo, ella misma confiesa en una entrevista con Pablo Espinosa: “soy de izquierda [...] Estoy con los trabajadores, contra las injusticias sociales, contra esa disparidad en las que unos tienen todo y otros no tienen nada”.¹

La literatura, hasta entonces encadenada por los valores de género de la lengua, había positivizado los símbolos de lo masculino, convirtiendo en negativo los afectos a lo femenino, a los hombres confería movimiento, honor, seguridad, subjetividad, y a las mujeres una amalgama de sensaciones relativas a lo caótico y lo dubitativo.

¹ Josefina Vicens, citada por Pablo Espinosa, “Mi ambición ha sido vivir más que escribir: Vicens” en *La Jornada*, 27 de noviembre de 1998, p. 27

También Hay que mencionar la oportunidad cultural para las mujeres. Las novelistas del siglo XX pertenecieron ambiguamente al orden moderno: informadas por la escuela y la lengua, lograron una conciencia corporal, inmediata, de existencia. Las escritoras empezaron a escribir con voz de mujer, sin emplear las formas aprendidas en la gramática y la sintaxis masculina que, eran las únicas que había. En este sentido, las mujeres escritoras buscaban una reafirmación, “las nuevas ideas acerca del individuo y de la importancia de la vida íntima fueron cruciales a la hora de crear un ambiente en el que las mujeres pudieran sentirse autorizadas a afirmarse como sujetos y no como objetos de la literatura.”²

Josefina Vicens no encaja del todo en el tipo de mujer escritora de su tiempo, porque no se reafirma como sujeto femenino; en realidad, su literatura habla de la mujer objeto, pero lo hace de una manera honesta, revelando que, si bien, se buscaba un cambio en la realidad éste no se confirmaba; de allí su singularidad, de allí esa huella que permanece en el mundo literario.

Su obra es humana, retrata al hombre, no como un héroe, no como un ser ejemplar, sino como un ser confundido, lleno de miedos que se descubre a sí pero no a los demás. Vicens es una mujer que se sabe humana, y que duda a veces de su ser. Ella se insinúa masculina en sus escritos, se transforma en José García, también en el amigo Pepe, en el hijo José, Josefina es Luis Alfonso y es todos los personajes que aparecen en sus obras.

Es pertinente observar con que facilidad reconfigura el mundo masculino esta mujer “peque”, como cariñosamente la llamaban sus amigos. La novedad de

² Susan Kirkpatrick, *Op. cit*, pp. 71-72

Vicens no sólo radica en la peculiar construcción temporal que logra en *Los años falsos*, ni en la profundidad de *El libro vacío*, la novedad de Vicens es también ese profundo conocimiento de la idiosincrasia del mexicano, de los tabúes que vive, de las mentiras que cuenta.

Esa reconfiguración de una sociedad tan plural como compleja, que logra a través de las dos novelas que elaboró, sino al mismo tiempo en muchos de los guiones que escribió, en donde narra con crudeza y fidelidad su conocimiento de mundo.

El libro vacío, podemos verlo, no sólo como la expresión del hombre de mediados del siglo XX, con una vida mediocre y un gran vacío existencial, sino como la fugaz visión del hombre moderno. Podríamos decir que actualmente existen muchos “José García” que dejan que su vida transcurra entre oficinas grises y solitarias, y dejan que las circunstancias decidan su destino.

No es posible dejar de observar la diferencia que hay entre los personajes femeninos que presenta Josefina Vicens en ambas novelas y los personajes que podríamos retratar actualmente, en donde la mayoría de las mujeres son dueñas de su destino, su papel social ha cambiado notablemente, sin tener que depender del género masculino; ahora es posible verla trabajando hombro con hombro con su pareja, alejada de las labores domésticas pero no del cuidado de los hijos. Por eso la primera obra de Josefina sigue lacerando hondo en los lectores contemporáneos, porque los enfrenta a su propia mediocridad.

Es necesario determinar si la tesis planteada al principio de esta investigación fue acertada. Si se lee con detenimiento el apartado referente a *El libro vacío*, se puede observar que cumple cabalmente con la hipótesis

presentada. La novela es un tipo de novela de formación a la inversa, por llamarle de alguna manera, pues no se tiene ante sí el crecimiento y madurez de un ser “humano” sino la caída hacia la vacuidad de un hombre maduro, su potencial pérdida de sí mismo en la profundidad de un sueño inalcanzable.

José García no se transforma en alguien mejor a lo largo de la novela, sólo cobra consciencia y lucidez sobre su persona, sobre su ínfima persona. Jamás concluye su libro, nunca alcanza ese paso tan importante para poder reafirmarse como ser trascendente.

En cambio, en *Los años falsos* estamos ante una novela de formación inconclusa. Vemos el proceso que sigue Luis Alfonso a partir de un hecho trascendente: la muerte de su padre. Asistimos a la temprana madurez del protagonista al asumir el rol de “jefe de familia” enseguida podemos ver la lucha desesperada por encontrar su identidad, deseando apartarse del padre, lo cual, al menos a lo largo de la novela, no le es posible; No sabemos si encontró su propia identidad o el padre despojo a Luis Alfonso de su individualidad. Por lo tanto, el proceso queda inconcluso y es posible afirmar que también es novela de formación.

Si algo se debe elogiar de Josefina Vicens es la sencillez aparente de su obra, que impacta incluso al lector menos avezado y lo lanza a un reencuentro con la historia de los personajes. Utiliza palabras comunes en historias comunes y lo narra con tanta habilidad que nos hace creer que la historia no es ficticia sino copiada de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- Aristóteles, *La Poética*. trad. y notas Valentín García Yebra, Ed. Gredos, España, 1947, 105 pp.
- Barthes, Roland, *et al.*, *Análisis estructural del relato*. Premia, México, 1982, 223 pp.
- Bergler, Edmund, *Psicoanálisis del escritor*. Psique, Buenos Aires, 1970, 278 pp.
- Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 8ª ed. México, 1997, 520 pp.
- Bourneuf y Ouellet, *La novela*. trad. E. Silla, Barcelona, 1975, 272 pp. (Letras e ideas, Instrumenta 9).
- Castañeda, Marina, *El machismo invisible*. Grijalbo, México, 2002, 318 pp.
- Fernández, Sergio, "Peque" en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, vol. XLV, no. 469-470, febrero-marzo 1990, 91 pp.
- Forster, E. M., *Aspectos de la novela*. trad. Francisco González Aramburu, Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Veracruzana, México, 1961, 212 pp.
- Freud, Sigmud, "Formulaciones sobre los dos principios del suceder psíquico" en *Sigmud Freud. Obras Completas*. trad. Luis López Ballesteros, Ediciones Nueva Hólade, España, 1995 (Col. Biblioteca eLe), pp. 1-8
- Gennette, Gerard, *Relato y Narración*. Editorial Le Seuil, París, 1972.
- Gullón, Agnes y Germán Gullón, *Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas)*. Taurus ediciones, s.e., Madrid, 1974, 318 pp.
- Lukacs, Georg, *Teoría de la novela*. trad. Juan José Sebreli, Ediciones siglo XX, Buenos Aires, 1974, 174 pp.
- Machismo, *Diccionario Anaya de la lengua*. Grupo Anaya, 2ª reim., 1991, 1079 pp.
- Machismo, *Diccionario Enciclopédico Salvat*. t. 17, Salvat editores, Navarra, 1985.
- Morgan Forster, Edward, *Aspectos de la novela*. trad. G. Lorenzo, Debate, Madrid, 1990, 120 pp.
- Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1: La vida en México de 1940 a 1970*. Planeta, 6ª reim., México, 2001, 274 pp.

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*. Espasa-Calpe mexicana, México, 1984.

Ruitenbeek, Hendrick, *El mito del machismo*. trad. Alberto Jiménez Paidós, Buenos Aires, 1967, 211 pp.

Salmerón, Miguel, *La novela de formación y peripecia*. Gráficas Rógar, S.A., Madrid, 2002, 210 pp.

Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*. Gredos, Madrid, 1985, 213 pp. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 194)

Tomasevskij, Boris et al., *Teoría de la literatura*. trad. M. Suárez, Akal, Madrid, 1982, 412 pp.

Vicens, Josefina, "Cómo escribí *El libro vacío*" en *Excelsior*. 24 de diciembre de 1988.

_____, *El libro vacío*. SEP, México, 1986 (lecturas mexicanas, 230 pp.

_____, *Los años falsos*. Martín Casillas Editores, México, 1982, 101 pp. (La Invención).

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- Bradú, Fabienne, *Señas particulares: escritora, Ensayo sobre escritoras mexicanas del siglo XX*. FCE, 2ª ed. México, 1998, 135 pp.
- Brushwood, John, *La novela mexicana (1967-1982)*. Editorial Grijalbo, México, 1985, 130 pp.
- _____, *México en la novela*. trad. Francisco González Aramburu, FCE, Tezontle, 2ª ed., México, 1992, 437 pp.
- Escarpit, Robert, *Sociología de la literatura*. Olkos-tau, Barcelona, 1971, 124 pp.
- Burin, Mabel, et. al., *Géneros y familias*. Paidós, Argentina, 1998, 437 pp.
- Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*. Joaquín Mortiz, 4ª ed., México, 1967, 237 pp.
- Cía Lamada, Domingo, "La filosofía narrativa", *Aparte Rei* 6. diciembre de 1999
- Ciplijauskaité, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos editorial del hombre, Barcelona, 1988, 255 pp.
- Domínguez, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. FCE, 2ª ed., México, 1996, 1410 pp. (Letras Mexicanas).
- Fokkema, D.W. y Ibsch, Elrud, "Formalismo ruso, estructuralismo checo y semiótica soviética" en Teresa Ochoa, Adriana de y Jiménez Aguirre, Gustavo. *Teoría literaria. Selección de Lecturas*. SUA, México, UNAM, 2004, 560 pp.
- Forster, E. M., *Aspectos de la novela*. trad. Francisco González Aramburu, Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Veracruzana, México, 1961, 212 pp.
- Garrido Domínguez, A., *El texto narrativo*. Síntesis, Madrid, 1993.
- Gómez, Piedrahita, Hernán, *Derecho de Familia*. Editorial Themis, Santa Fe Colombia, 1992, 1350 pp.
- Kirkpatrick Susan, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. trad. Amaia Bárcena, Ediciones Cátedra, España, 1989, 300 pp.
- Lacan, J., *Escritos*. Siglo XXI, 10ª ed., México, 1984, 807pp.
- Paredes, Alberto, *Las voces del relato*. Universidad Veracruzana-INBA-SEP, México, 1987, 100 pp.

Prieto, Figueroa. L. B., *Principios generales de la educación*. Edit. Monte Avila, Caracas, 1984.

Reyes, Román (Dir), *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*. Universidad Complutense, Madrid, 2004.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*. 3 volúmenes, Ed. Seuil, París, 1983.

Sánchez Alonso, Fernando, "Teoría del personaje narrativo" en *Didáctica*. No. 10, Universidad Complutense de Madrid, 1998.

Suárez, M. (comp. y trad.), *Teoría de la literatura*. Akal, Madrid, 1982, 320 pp.

Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Anthropos, España, 1994, 447 pp.

HEMEROGRAFÍA

Cruz Vázquez, Eduardo. “Seis años sin Josefina Vicens”, *La jornada*, 23 de diciembre de 1994

Espinosa, Pablo. “Mi ambición ha sido vivir más que escribir: Vicens” en *La Jornada*, 27 de noviembre de 1998, p. 27

Patán, Federico, “El libro vacío y los años falsos” en el suplemento cultural, Sábado, *Uno más uno*, 16 de abril de 1988.

Pereira, Armando, “El abismo de la escritura” en el suplemento cultural, Sábado, *Uno más uno*, 16 de abril de 1988.

Puga, María Luisa, “La urgencia de decir” en *Creación y crítica*, junio de 1982; “El hecho bruto en la escritura de Josefina Vicens” en *El Nacional*, 23 de noviembre de 1986.

OTRAS FUENTES

Bello, Andrés. *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, [en línea: <http://www.jabega.net/bello/hasta.html>]

Gómez Jiménez, Jorge. “Aspectos formales de la narrativa. Los tiempos verbales” en *Letralia, la tierra de las letras*, Revista Digital, Año 11 No. 146 [en línea <http://www.letralia.com/jgomez/ensayo/aspectos/02.htm>]