

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO



EL TRAVESTITISMO Y LA TRAGEDIA EN LA OBRA
DE JOSEFINA VICENS

POR:

MARTHA DURAN CAMPOS

PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRIA EN LETRAS ESPAÑOLAS

ASESOR: MTRO. CARLOS ARREDONDO TREVIÑO

DICIEMBRE, 2003

M D C

EL TRAVESINISMO Y LA TRAVESINA EN LA OBRA DE MORSA VIGORELLA

TM
Z7 125
FFL
2003
. D8

2003



1020131284

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO



EL TRAVESTISMO Y LA TRAGEDIA EN LA OBRA
DE JOSEFINA VICENS

POR:

MARTHA DURAN CAMPOS

PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRIA EN LETRAS ESPAÑOLAS

ASESOR: MTRO. CARLOS ARREDONDO TREVIÑO

DICIEMBRE, 2003

m

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL TRAVESTISMO Y LA TRAGEDIA EN LA OBRA DE JOSEFINA VICENS

Por

MARTHA DURÁN CAMPOS

Para obtener el Grado de

MAESTRÍA EN LETRAS ESPAÑOLAS

Asesor: Mtro. Carlos Arredondo Treviño

Diciembre, 2003

74
2.1.10
1-
20
1



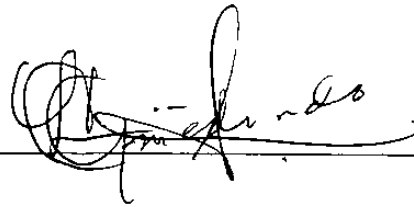
FONDO
TESIS

APROBACIÓN DE MAESTRÍA

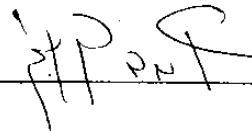
Director de Tesis: Mtro. Carlos Arredondo Treviño

SINODALES

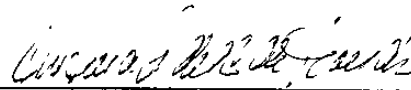
M.C. Luis Carlos Arredondo Treviño



M.C. Rosa María Gutiérrez García



M.C. Ma. Cristina Gómez del Campo Herrán



Mtro. Rogelio Cantú Mendoza
Subdirector de Posgrado de Filosofía y Letras

AGRADECIMIENTOS.

A la joven pareja que un día me dio la vida y la llenó de sueños.

Al hombre que camina de mi mano, y que a diario le da vida a esos sueños.

A mis soles, por quien vivo, con quien sueño y a quien amo.

ÍNDICE

Capítulos	Páginas
Introducción.	
1. El Travestismo.	1
1. 1. Travestismo y Literatura.....	1
1. 2. Algunos antecedentes.....	9
1. 3. Máscara y socialización.....	17
2. La Escritura.....	24
2. 1. Josefina Vicens y su postura ante la vida.....	24
2. 2. Un escritor/ a que no puede escribir en <i>El libro vacío</i>	31
2. 2. 1. El espejo y la escritura.....	37
3. La Tragedia.....	44
3. 1 <i>Los años falsos</i> como tematización del Edipo rey a la mexicana.....	44
3. 2 La tragedia como destino.....	51
3. 3 La tragedia como visión de la historia mexicana.....	56
4. Conclusiones.....	63
5. Bibliografía y otras fuentes.....	73

INTRODUCCIÓN



Generalmente el poeta, y tal vez muchos otros hombres, sienten la necesidad de eludir aunque sólo sea de vez en cuando, los complicados, pero al fin descifrables sistemas que rigen la vida humana ordenadamente planeada; y se disponen a contemplar el mundo como realmente es: la selva de laberintos y misterios incomprensibles que nos mantienen al borde del abismo.

Esta situación no puede durar demasiado porque lleva la muerte consigo; la permanencia en este estadio es un acto de audacia que sólo se puede vivir por momentos.

Es así como nos encontramos a Josefina Vicens, plantada sobre su torre de circunstancias, luchando por descifrar lo indescifrable, absorta en el misterio del vivir humano. Su discurso narrativo, tanto en una como en otra novela, se sintetiza en un enorme signo de interrogación. ¿Por qué no puedo ser?, ¿Por qué no puedo vivir?

La incompletud, la soledad y la velada lucha de géneros, son temas que aborda Josefina Vicens; sólo que de una forma muy poco ortodoxa. Por esta razón, la intención de este ensayo ha sido precisamente el estudio de esa tan peculiar forma en que nuestra autora construye su universo literario a partir de un juego de máscaras y simulaciones en donde alternativamente se oculta y se manifiesta despistando a sus lectores.

Tomando como referencia los conceptos freudianos acerca del arte y sus diferentes manifestaciones, así como la teoría psicoanalítica del inconsciente reprimido; se ha intentado analizar la influencia de determinados factores en la vida y circunstancias de la autora, con el propósito de lograr una más amplia perspectiva en la comprensión de su obra literaria.

1. TRAVESTISMO

1.1 TRAVESTISMO Y LITERATURA

Los recursos de que se sirve un autor para fortalecer su discurso narrativo son de muy diversa índole. Generalmente es el rechazo a un sistema de valores establecido o a estructuras de dominación basadas en la represión por parte de grupos privilegiados, lo que despierta en el autor la necesidad de recurrir a estrategias poco convencionales como la práctica de la usurpación de figuras, voces y/o atuendos que no les corresponde a sus personajes o a él mismo.

El travestismo literario se manifiesta básicamente en cuanto necesidad de enmascaramiento, de ambigüedad y de artificio, de ahí su estrecho vínculo con el arte barroco. Símbolo del siglo XVII, se desconoce aún gran parte del secreto que entraña el origen y proceso de la formación del barroco; sin embargo se pueden distinguir algunos signos importantes de su desarrollo.

A mediados del siglo XVI la disociación del mundo cristiano era catastrófica: algunos países del norte de Europa se habían separado de la Iglesia Romana, Salimán entraba por el este con el estandarte del Islam y los progresos de la Reforma y la corrupción interna hacían cada vez más difícil la situación de la Iglesia,

que con el Concilio de Trento (1545-1563) y la recién fundada Compañía de Jesús, pretendía imponer un nuevo estilo de combate, el de las fuerzas inconscientes y afectivas, no racionales. Los hombres de la Contrarreforma comprendieron estas nuevas condiciones de lucha mental y supieron ver que la propaganda debe basarse más en la emoción que en el pensamiento. Por ello desarrollaron el arte religioso barroco: un arte emotivo y teatral, con gran sentido escenográfico, que se vale sobre todo de la sugestión y el prestigio.

Mientras el espacio renacentista es reductible a la superficie, el espacio barroco se desarrolla en profundidad, de ahí su dinamismo, que obliga a la mirada a avanzar y a retroceder [...] El resultado es que, en el barroco, la contemplación lúcida se hace imposible, todo queda sometido a la inquietud de la emoción y del deseo (*Wölfflin 10, Arte barroco en Italia*).

En el mundo de las artes, fueron la escultura y la arquitectura el principal vínculo propagador de este nuevo estilo que rápidamente se manifestó paralela y complementariamente con la poesía. En España, donde por mucho tiempo se consideró el barroco como una degeneración, se comienza a mostrar mayor estima por los poemas *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora (1561-1627), cuando los intelectuales se dan cuenta de que la arquitectura y la escultura barrocas representaban una idéntica huida de la lógica clásica y no eran por necesidad reprobables como se les consideró por mucho tiempo.

En cierto sentido, hay a través de toda la historia de la literatura una corriente barroca paralela a otra más o menos estrictamente clásica; es el barroco que se encuentra en ciertas formas medievales y en obras modernas. Oponiéndose a lo que llamaríamos arte exacto, perfecto conocedor y dispensador de sus medios, el barroco se propone asombrar y sacudir al lector ¹.

El barroco, dice Severo Sarduy, estaba destinado desde su nacimiento a la ambigüedad y a la difusión semántica, y al insertarse en nuestra literatura latinoamericana adopta y se complace en el artificio y la parodia, que en cierta medida es erotismo, espejo y revolución.

El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad, el barroco se complace en el suplemento, en la demasia y la pérdida parcial de su objeto [...] En el erotismo, la artificialidad –lo cultural– se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje –elementos reproductores en este caso– sino su desperdicio en función del placer (Sarduy 167 y 182).

En el Siglo de Oro Español, que fue un gran período del travestismo en literatura, la mayoría de los travestis fueron mujeres vestidas de hombre, muy probablemente por razones históricas y sociales, ya que sólo la mujer valiosa y

¹ Montes de Oca señala que las formas básicas del Barroco, son fundamentalmente las mismas del Renacimiento, sólo que el criterio no se ajusta ya a los viejos cánones (155).

admirable podía ser considerada *varonil*, como Rosaura en *La vida es sueño* o Dorotea en *El Quijote*. Los casos en donde aparece un hombre vestido de mujer son sólo para engañar a Don Quijote, nunca con la idea de una posible metamorfosis de cambio de sexo.

Jean E. Howard dice que en Inglaterra, durante el Renacimiento, la práctica subversiva del travestismo se dio muy ampliamente aún y todas las prohibiciones de la época ². Y según su teoría, esta *subversión enmascarada* fue el principio de una crítica que se ha convertido en una constante social. A pesar de que otros estudiosos de la época sostienen que en esta práctica no hay subversión puesto que el patriarcado era una usanza común, no una institucionalización; J.E.Howard afirma que en la mayoría de las obras renacentistas, sí existe una crítica social.

Dada la práctica trasvesti, el teatro dejó de ser un aparato cultural fijador de límites y se convirtió en el principio del desplome debido a esta trasgresión. Al vestirse de hombre, la mujer automáticamente abandona su posición de subordinada y se convierte en mujer sin dueño ni amo y esto es un atentado contra las jerarquías establecidas. Por otro lado, en el escenario, el travestismo abre posibilidades de igualdad trayendo a la superficie los profundos miedos del ser que estaba incompleto y que de esta manera se complementa al comprobar que se puede ser el otro.

² Jean Elizabeth Howard sostiene que para los renacentistas era indispensable la idea de dos géneros: uno subordinado al otro, para tener un elemento de autoridad y división del trabajo. Y en este contexto la vestimenta representaba el código estable e inmutable, garantía del orden (418-40).

Sin embargo, el travestismo de la mujer en el teatro no siempre refleja una resistencia al sistema, también confirma la certeza de lo que potencialmente sí podía hacer, debido a su esencia femenina. Shakespeare en *El mercader de Venecia* creó una estructura ficticia en donde la ideología de la dominación masculina se rompe, y la mujer es la única persona capaz de desarrollar exitosamente el papel de hombre y defender del intruso. Todas estas manifestaciones vinieron resultando contraproducentes, ya que con el tiempo sólo reforzaron la polaridad de los géneros³.

Por otro lado, a Latinoamérica el barroco le llega directamente de España, su capital, y muy pronto hecha aquí sus raíces; pero debido al complejo cúmulo de circunstancias peculiares, como el saberse prolongación de culturas europeas, el reconocer sus raíces indígenas, el autocuestionamiento sobre el ser, la condición y el destino de América; éste adopta acá una modalidad diferente, es la modalidad revolucionaria que enfrenta su imagen al barroco europeo para pronto descubrirse descentrado, pero aún así armónico en cuanto a su utilidad ; ya que si en el juego es nulo no sucede así en cuanto a su estructura. Y lo que sería obligada impugnación a esa entidad logocéntrica que hasta entonces nos estructuraba desde su lejanía y autoridad, el neobarroco latinoamericano la metaforiza y la enmascara.

³ Howard mencionan en su artículo varios criterios: que el teatro travesti era natural de la época porque solo había un sexo, el masculino perfecto; que la concepción de la época era ser hombre siempre; que el sexo del actor es irrelevante en el teatro; que el travesti en el escenario abre posibilidades de igualdad, etc.

Anke Birkenmaier sostiene la hipótesis de que ya en el siglo XVII, durante el llamado *barroco de Indias*, existen estructuras metafóricas en Sor Juana Inés de la Cruz, que hacen del hombre travesti un prototipo de lo latinoamericano; esto se constituirá en precedente de la literatura latinoamericana moderna (2). Una característica importante es que aquí generalmente, es el hombre quien se disfraza de mujer.

En *Los empeños de una casa*, Sor Juana logra la transformación del criado Castaño de una manera tan perfecta, que el personaje pronto empieza a atraer a otros hombres. Para Sor Juana, borrar las fronteras entre el hombre y la mujer y reemplazarlas por el espectáculo de la mujer teatralizada que se confunde con el travesti, es claramente su estrategia de subversión, no sólo en la comedia sino en su propia persona pública. La simulación de la mujer se puede comparar a un recurso retórico de la escritura; al pintarse y vestirse de mujer, el travesti se señala como objeto cifrado, como metáfora.

Es importante señalar que –como lo señala Susana Montero– en el fondo de todo travestismo, incluido el literario, esta contenida la evidencia de la índole cultural, no biológica, de los atributos de género; de ahí que sea posible simularlos a partir de la presencia en el sujeto de determinadas *marcas*, ya gestuales, ya discursivas; por lo cual puede afirmarse que este tipo de escritura es sólo una máscara más, entre todas las que puede asumir el autor a la hora de construir su imagen discursiva (9).

Hablar de travestismo literario es al mismo tiempo hablar de metáfora, en tanto el sujeto simulante, o sea el creador, se halla a la vez silenciado y contenido en el sujeto simulado y la sustitución del elemento real por el imaginado se hace viable mediante una red de correspondencias –subjetivas, temporales, culturales,- que propician la configuración de un discurso híbrido.

La androginia de dicho discurso travesti tiene su origen precisamente en el peso que tienen a nivel simbólico, los estereotipos y roles de género que básicamente constituyen un referente cultural común para hombres y mujeres.

Para algunos estudiosos de este tema, como Denise A. Walen⁴, los escritores ingleses del siglo XVI usaban este recurso del travestismo, principalmente el femenino, para obligar a despertar en la psiqué del espectador sus propias experiencias personales por medio de las analogías que cada uno pudiera establecer (419). Estas obras proveen de múltiples puntos de vista, permitiéndole al lector decodificar un mensaje que sólo está sugerido, nunca abiertamente explicitado; el receptor se encuentra con tal abundancia de imágenes, que sólo va creando su propia trama, descubriéndose a sí mismo en una interpretación personal libre de lineamientos religiosos y culturales.

⁴ Walen menciona algunos ejemplos: *Gallathea* de John Lyly, *James IV* de Robert Greene, *Loves Riddle* de Abraham Cowley, etc.(422-26).

El travestismo es la manifestación de lo barroco y el travesti es el nuevo sujeto de una *sociedad del espectáculo*, que prefiere temas periféricos a la representación del promedio común; y se ha puesto de moda en la literatura latinoamericana más reciente por su carácter exótico y festivo.⁵ Por ejemplo: *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig; *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso; *El rey de La Habana* (1988) de Pedro Juan Gutiérrez; *Salón de Belleza* (2000) de Mario Bellatin; etc.etc.

En todas estas obras se manifiesta claramente una crítica, no ya a las viejas jerarquías políticas como en el siglo XIX; sino al orden social existente en nombre de un derecho a la diferencia sexual, que no se conforma con las definiciones de sexo y sus roles asignados por un estado patriarcal. Pero aquí la novedad es que no se trata del homosexual disfrazado, sino de un travesti que tiene algo de hombre y algo de mujer, y su atractivo es precisamente esa ambigüedad.

De cualquier forma, lo más importante de esta práctica es su carácter subversivo y trasgresivo que fue llevado a cabo de muchas maneras tanto en la vida social como en el discurso literario y en las representaciones teatrales de diversas sociedades. La historia nos enseña que las tensiones, producto de rígidas y desiguales estructuras sociales, son percibidas de una manera más clara por los artistas, quienes las expresan de muy singulares forma.

⁵ Birkenmaier , para justificar la preferencia actual por el tema travesti, utiliza el término *sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, donde el margen o borde tiene más interés para los medios de difusión masiva que la representación del promedio de la sociedad (1).

1. 2 ALGUNOS ANTECEDENTES

La historia de la literatura es al mismo tiempo la historia de la vida humana vista desde muy diferentes ángulos y con distintas intenciones. El fenómeno social de la inversión-sexual ha sido tratado en literatura de muy diversas maneras desde hace ya muchos años. En Inglaterra, las heroínas travesti fueron muy populares en las representaciones teatrales de principios del arte moderno. En su libro *Gender in Play on the Shakespearean Stage*, Michael Shapiro menciona cerca de ochenta textos ingleses del siglo XVI, en donde aparecen como protagonistas, mujeres disfrazadas de hombres cumpliendo diversas funciones: como facilitadoras del romance entre los amantes o como seguidora de ellos para evitar un rapto, escándalo o crimen, o al contrario, gestionando con astucia una muerte; o para poder moverse libremente de un lugar a otro del territorio, o simplemente por gusto (cit. en Walen 411).

Las mujeres vestidas de hombre, cuando aparecen con algún detalle femenino pudieran también significar la representación de una atracción al mismo sexo. Por lo menos en treinta obras escritas en Inglaterra entre 1580 y 1660, se usa el recurso del disfraz invertido para crear un ambiente de deseos homoeróticos femeninos. Esto no significa que todos los personajes travestidos necesariamente evocan una

tensión erótica entre dos mujeres, y no todo lo homoerótico femenino proviene del sólo hecho de disfrazarse de mujer (Walen 412).

Las obras escritas en esta época, en donde aparece un comportamiento sexual de deseo mujer-mujer estaban comunmente disponibles, si no a todo público, sí a una audiencia con cierto grado de educación; pero sólo un reducido público recibía las confidencias del escritor que poniendo ciertos caracteres femeninos juntos, astutamente codificaba situaciones eróticas sabiendo que no cualquiera podía discernir esos referentes homoeróticos.

Para construir una situación erótica entre dos mujeres, el escritor utilizaba la narrativa convencional del personaje travesti femenino, ya que desde que la enmascara, ella recibe el mensaje de ser hombre y así comienza a transformarse en objeto potencial del deseo de otra mujer. La energía erótica entre la heroína disfrazada y el sujeto deseante, aunado al discurso abierto de mujer-mujer y sus prácticas sexuales, responden en última instancia a los anhelos ocultos de la audiencia. Además, desde la perspectiva visual, la confusión en la identidad de la heroína travesti, sirve de alivio a la culpa que el sujeto deseante tiene sobre sus sentimientos; el disfraz ampara de alguna manera esos rasgos homoeróticos tan hostiles en el mundo de la realidad; la atracción prohibida puede ser disculpada como un error en lugar de un intento. El travestismo en literatura presenta una ambigüedad sexual que permite al receptor percibir la atracción homoerótica como algo benigno y por lo tanto aceptable.

Dos textos publicados en Londres en 1584: *The three Ladies of London* de Robert Wilson y *Ragionamenti* de Pietro Arentino, ilustran abiertamente el comportamiento homosexual y los deseos homoeróticos expresados en las representaciones teatrales de esa época. La prosa de Arentino describe la supuesta autobiografía de Nanna, una mujer que es al mismo tiempo monja, esposa y cortesana. La comedia de Wilson maneja a varios personajes femeninas que se disputan la seducción entre ellas mismas. La ambigüedad de los personajes travestidos les otorga la libertad de enrolarse en tensiones homoeróticas y seguir siendo heroínas; sin embargo, en ambos textos, el rapaz trasgresor sexual es moralmente condenado y al final sufre un castigo espiritual. En estas obras se presenta una interesante dicotomía entre expresiones homoeróticas femeninas donde se emplea travestismo y en las que no lo hacen; ya que sólo cuando se viste de hombre, al personaje se le permite filtrar abiertamente con otras mujeres sin despertar reacciones negativas por su conducta.

Ampliando el concepto de *sexualidad imaginable* de Douglas Bruster, Denise Walen⁶ sostiene que el deseo homoerótico femenino, en los comienzos del drama moderno, permanece codificado en el reino imaginativo de la psique del espectador y aparece cuando eventos textuales, situaciones o relaciones, son filtrados a través de los recuerdos culturales existentes de la conducta o actividad homosexual femenina (412). Asimismo señala Walen la importancia de la composición estructural

⁶ Walen aconseja leer *Female-Female Eroticism and the Early Modern Stage*, de Douglas Bruster, para mayor abundancia de este tema.

de estas obras que son desarrolladas de tal manera que si no fuera así, la obra sería ignorada, malinterpretada o reprobada.

Sin embargo, el travestismo literario tiene otras manifestaciones diferentes al tema del homosexualismo; por ejemplo en la literatura francesa Marie-Madeleine Pioche de la Vergue (1634-1693), mejor conocida por Madame de La Fayette, escribió en 1662 *La Princesse de Cleves*, primer novela psicológica del período clásico. En ella, la autora pretende usurpar la verdad histórica reemplazándola con una alternativa o *verdad rival*, tomando nombres reales de la historia e inventándoles hechos ficticios que no les corresponden, o al contrario tomando hechos reales, enmascarándolos bajo otros nombres producto de la imaginación de la autora. La idea de utilizar esta estrategia literaria es presentar figuras mucho más atractivas tanto para confundir como para enriquecer al lector, ya que generalmente no existe en la historia la plausibilidad que en la novela es tan esencial.

Mme.de La Fayette piensa que como sus historias son claramente increíbles, no van a ofender a los muertos al utilizar sus nombres, de hecho, se hace esta aclaración en el prefacio de la edición de 1662, en donde por respeto a los familiares, el editor anuncia que no se posee ningún manuscrito del tiempo de que se habla y que no se pretende dañar ninguna reputación. El excesivo interés que se expresa por los derechos de los muertos o de los vivos que participan en la novela, hace eco después de escrita esta novela, en un amigo y mentor de Mme. De La Fayette, llamado Pierre-Daniel Huet, quien hace un estudio psicológico del texto y una

elocuente defensa de la capacidad que posee esta novela para presentar *figuras de la realidad y ficciones significativas* con el fin de jugar con el lector (Jones Guetti 212). Y hace la misma distinción entre la novela y los trabajos sobre hechos históricos falsos; que entre aquellas personas que por un artificio inteligente se disfrazan –travestis- y se enmascaran por diversión, y aquellos que asumiendo el nombre y el atuendo de los muertos o de personas ausentes, utilizan esa semejanza para estafar lo que es propio de otros, usurparlos.

Contrario a otros escritores como Cervantes, Richardson, Rousseau, o Laclos; la autora no presupone que el lector esté conciente que el verdadero autor está disfrazando su ficción bajo la apariencia de datos históricos, o irónicamente que el hecho de esconderse apele a la autenticidad de su trabajo. Con tales falsificaciones, la novela desde el principio tiende a envolver a sus lectores en una vertiginosa serie de contraestrategias. Todo se encuentra fuera de su lugar y mezclado astutamente: hechos históricos, ficción y nombres de personas.

Bárbara Jones menciona que se puede considerar el travestismo de Mme. de La Fayette como aplaudible, por haber feminizado la Historia, haciendo a las mujeres y a sus problemas el punto focal de sus narraciones, ya que antes no era común su aparición en nada importante (211-221). Y si las mujeres de esta autora pudieran usurpar el lugar de la mujer actual, sería una manera de decir que la mujer no puede ser representada en códigos universales. Sus heroínas no son figuras de una verdad

universal; y enfáticamente hace la diferenciación entre lo que ella pretende y el tipo de ficciones que pueden ser intercambiables.

Otro tipo de travestismo literario, sin duda lo impuso Mark Twain (1835-1910) en Norteamérica con sus obras: *A medieval romance* (1868); *1002d Arabian night* (1883); *Adventures of Huckleberry Finn* (1885); *Personal recollections of Joan of Arc* (1896); *Following the Equator* (1896); etc.

En sus dos primeros textos, Twain introduce el recurso del travestismo porque necesita disfrazar a sus heroínas de hombre y de esta manera poder conservar aparentemente intactas las estructuras tradicionales. Al mismo tiempo que el superficial orden patriarcal permanece intacto, al final de las historias, una revolución sexual está siendo efectuada por travestistas que transforman la monarquía y el sultanato en matriarcado, reestructurando así la sociedad existente. Twain explora lo que otros autores ocultan y su afán es tratar de borrar las eternas fronteras entre los opuestos binarios tradicionales: Afro-americano vs Euro-americano; esclavo vs patrón; mujer vs hombre; pobres vs ricos (Kandera 83-85).

Las abismales diferencias raciales y sexuales de su época fueron su gran pasión, y para abordar estos problemas se involucra personal y totalmente en el *cross-dressing*, lo que refleja claramente su decisión de participar activamente en sus propias fantasías. El afán de vestirse de mujer fue su artimaña para escapar de

las férreas estructuras de la masculinidad que de alguna manera las llegó a percibir como castrantes.

A Marjorie Garber, estudiosa del fenómeno Twain, la vida, escritura y extravagancias del autor, le sirvieron de inspiración para su tesis: "El travestismo es el espacio en donde se pueden confundir y destruir estructuras y cultura"; y sostiene que muy pocos autores se pueden considerar con tanta congruencia como él; dado que su pasión por los problemas de la sociedad le llevó a tales extremos de exhibicionismo (cit. en Kander 95).

La usurpación de cualidades, es otro tipo de travestismo. *Travesty*, novela corta de John Hawkes, nos presenta un monólogo hecho por Papa, el personaje conductor de un auto deportivo que planea estrellarse contra una casa en el campo porque se ha dado cuenta que su mujer y su hija son amantes de su mejor amigo, el poeta Henri. A pesar de esto, la novela no es de suspenso, el conductor está mucho más interesado en el comportamiento caótico y en el azar que determina la vida, que en la colisión. El orden social de la familia y los hijos está claramente roto, pero él asume que quizá esto es un designio innato, que un orden más complejo se le revelará al momento de la colisión. En todo este trayecto, Papa cambia y confunde el ego y los celos de un marido engañado, se disfraza interiormente y se percibe a sí mismo como el creador de un orden nuevo, poseedor de la creatividad imaginativa propia de un artista. Papa atribuye al principio de no-orden, que él representa en el texto, su habilidad de crear no de destruir, y así como lo haría su amigo el artista, él

se asume a sí mismo con la capacidad de crear algo de la nada. Su atuendo es el poderoso auto deportivo, el cabello café claro volando al viento y la expresión facial de un poeta soñador que vuela hacia la colisión en aras de la esperada renovación.

Hawkes hace un intento por confundir y despistar a los *investigadores profesionales* que ven en la desviación y su resultante turbulencia solamente muerte y desintegración. En *Travesty*, la muerte del narrador – y por consiguiente la muerte de la novela – significa la creación de un orden más justo (Conte 22).

En Latinoamérica, la abundancia de la usurpación masculina en el discurso femenino, en forma de travestismo literario, conforma una tendencia cultural muy importante en el siglo XIX. Esta práctica puede ser una suplantación para eliminar o normar lo femenino. La cultura masculina fue tan mutilante, que los varones privados de la posibilidad de expresar ternura, delicadeza o finura, optaron por disfrazarse utilizando otros nombres para darse a conocer literariamente:

Juan María Lacunza – Juana Mira Can Azul,

Carlos María de Bustamante – La Coquetilla,

José Antonio Reyes – La desgraciada,

Alfredo Bablot – Raquel, Flora, María,

Vicente Riva Palacio – Rosa Espino, etc. etc.

1. 3 MASCARAS Y SOCIALIZACION.

¿Por qué tendría el ser humano que requerir de tan variadas formas de disfraz para encarar al mundo? ¿Qué máscara le ofrece mayores beneficios? ¿Dónde la encuentra? Una respuesta obvia es su sobrevivencia en un mundo que se le deshace continuamente; sin embargo, podemos agregar que a diario nos encontramos generando y a la vez recibiendo acciones de nuestro entorno que de muchas maneras nos afectan, y que cuando se ve frustrado el libre fluir de nuestros deseos, se busca un escape o un placer sustitutivo que alivie esa tensión.

Sigmund Freud basa su teoría psicoanalítica en la hipótesis del inconsciente reprimido, y sostiene que es un fenómeno presente en todos los seres humanos.

‘La esencia de la represión está simplemente en la función de rechazar o de mantener algo fuera de la conciencia’. Enunciado en términos más generales, la esencia de la represión está en la negativa del ser humano a reconocer las realidades de su humana naturaleza. El hecho de que las intenciones reprimidas permanezcan no obstante en él, lo muestran los sueños y los síntomas neuróticos que representan una irrupción del inconsciente en la conciencia, produciendo no sólo una imagen pura del inconsciente, sino un compromiso entre los dos sistemas en conflicto (Brown 18).

Todos los seres humanos normalmente soñamos cuando estamos dormidos, y es en ese estado de inconsciencia en donde se manifiesta una de las dinámicas de la represión; por consiguiente todos sufrimos de algún tipo de neurosis, sólo que algunas formas están socialmente permitidas y por lo tanto se consideran *buenas*. La aceptación del concepto de inconsciente reprimido implica necesariamente su consecuencia lógica que es la neurosis universal de la humanidad.

La neurosis no es una aberración ocasional; no está sólo en los demás; está en nosotros, y en nosotros todo el tiempo [...] Freud descubrió el complejo de Edipo, que consideró la raíz de toda neurosis, por el análisis de sí mismo. *La interpretación de los sueños* es una de las grandes aplicaciones y extensiones de la máxima socrática `conócete a ti mismo`. O, dicho de otra manera, la doctrina de la neurosis universal de la humanidad es el equivalente psicoanalítico de la doctrina teológica del pecado original (Brown 20).

Nuestros conflictos psíquicos que producen los sueños y las neurosis no se engendran en problemas intelectuales, sino en propósitos, anhelos y deseos no realizados. Es un axioma freudiano que la esencia del hombre no consiste en pensar, como dijo Descartes, sino en desear; y esos deseos actúan como energía dirigida hacia la obtención del placer y la evasión del dolor.

El problema radica en que el deseo humano de felicidad está en conflicto con el mundo entero. La realidad de la vida en comunidad –única y posible- constantemente se contrapone al principio del placer y este dilema produce frustración:

Bajo las condiciones de la represión, la esencia de nuestro ser yace en el inconsciente, y sólo en el inconsciente reina el supremo principio del placer. Los sueños y los síntomas neuróticos muestran que las frustraciones de la realidad no pueden destruir los deseos que son la esencia de nuestro ser: el inconsciente es el elemento indómito e indestructible del alma humana. El mundo entero puede estar contra él, pero a pesar de ello, el hombre sostiene el arraigado, apasionado esfuerzo por el logro positivo de la felicidad (Freud cit. en Brown 23).

En contraste, el yo consciente media entre nuestro interior y el exterior que requiere de un orden para existir. El núcleo del yo consciente es la parte de la mente que recibe las percepciones del mundo exterior y este núcleo adquiere una nueva dimensión a través del poder del habla que lo hace accesible al proceso de educación y socialización. El yo consciente se rige no por el principio del placer, sino por el principio de realidad que nos permite adaptarnos al medio ambiente y a la cultura. Este conflicto se traduce en una serie de sintomatologías difíciles de descifrar, como sería a nivel social, el fenómeno travesti de usurpación y disimulo que refleja claramente una necesidad de ser lo otro distinto al sí mismo, de convertirse en algo diferente a lo que se es. El hombre se distingue de los demás seres vivos porque posee y trasmite cultura de generación en generación, pero

además de esto, se caracteriza por el deseo de transformar su cultura para transformarse a sí mismo. La historia está conformada más allá de nuestros deseos conscientes, no por la astucia de la razón, sino por la astucia del deseo, y de esta forma interactuamos con el mundo.

Lo que parece...un inagotable impulso hacia una ulterior perfección, puede entenderse fácilmente como un resultado de la represión de los instintos sobre la cual se basa todo lo máspreciado de la civilización humana. El instinto reprimido nunca deja de esforzarse por la satisfacción completa, que consistiría en la repetición de una primitiva experiencia de satisfacción. Ni los sustitutos ni las formaciones reactivas, ni tampoco las sublimaciones bastarán para alejar la tensión permanente del instinto reprimido (Freud cit. en Brown 33).

Josefina Vicens no pudo haber sido la excepción en padecer esta carga que según el psicoanálisis, padece en distinta medida toda la humanidad; y la herramienta más poderosa que ella utiliza para enfrentar al mundo, es el enmascaramiento. Bajo una imagen de autosuficiencia y frialdad, habita un ser agobiado por esa eterna lucha de contrarios, que al igual que sus personajes José García y Luis Alfonso Fernández, de sus dos únicas novelas, nunca logran superar, a pesar de intentarlo afanosamente por medio de la palabra.

Freud no tiene una teoría general acerca del lenguaje, el único acercamiento es la consideración de éste como sexualidad sublimada y como instrumento esencial

en esa desviación general de la libido de lo sexual a fines sociales, que en última instancia, es sublimación y es cultura. En estos términos, el lenguaje puede ser considerado como juego y como enfermedad. El factor lúdico en el lenguaje es el elemento erótico. El niño y el hombre primitivo se satisfacen con el juego y con la representación imitativa, no porque se den cuenta de su impotencia y se resignen a estos sustitutos, sino porque de esta manera dan una excesiva valoración a sus deseos. Podemos decir también que el lenguaje es enfermedad en la medida en que contiene cualidades mágicas: la representación del deseo satisfecho es aceptada como real. El mundo del placer puro del ego, es un mundo de ensueño, un mundo construido por valores neuróticos, en el cual los deseos son realidad. "Pero si el lenguaje es esencialmente un arreglo neurótico entre el principio erótico (placer) y el principio operacional (realidad), se deduce que la conciencia, en el uso artístico del lenguaje, es subversiva de su propio instrumento y trata de superarlo" (Brown 92).

La semántica del deseo –dice Paul Ricoeur- estrictamente unida a la semántica del sueño, gira en torno a un tema central: como hombre del deseo camino enmascarado. Paralelamente con el hombre, el lenguaje está distorsionado, dice otra cosa de lo que quiere decir, tiene doble sentido, es equívoco. Y al igual que el sueño, el lenguaje se inscribe en la región de las significaciones complejas donde otro sentido se da y se oculta a la vez, valiéndose engañosamente del símbolo (*F. una Int. de la C.* 226-229).

Hay símbolo, cuando el lenguaje produce signos de grado compuesto, donde el sentido, no conforme con designar una cosa, designa otro sentido que no podría alcanzarse sino en y a través de su enfoque o intención. ¿Qué nos dice la narrativa de Josefina Vicens? En un lenguaje gramaticalmente masculinizado, encontramos un discurso codificado que dice una cosa pero oculta otra; haciendo caer en su trampa al lector distraído, En medio de esa desmesura de preponderancia masculina, se esconde la sutil presencia de lo femenino que termina imponiendo su primacía:

Mi mujer, con su aterradora intuición [...]. Y lo sé porque, como siempre, ella, mi mujer, que sabe todo lo que no tiene que aprenderse, me lo reveló [...]. Mi mujer puede hablarle de rectitud y de fuerza, porque es recta y fuerte. ¿Pero yo? (Vicens, *El libro vacío* 46,107,141).

(Mi mamá) No sólo me utilizaba para conservarte, sino que me obligaba a traicionarte. Y además, con fingida inocencia, simulando una actitud maternal y generosa que estaba muy lejos de sentir, desbarató mi plan de fijar su atención en tus defectos y fabricarle un rencor para que te olvidara (Vicens, *Los años falsos* 82).

Partiendo del hecho de que no se puede ser espectadores absoluto, ni poseer una postura neutral; la ideología vendría a ser la figura de la identidad y de la integración. Siempre nos encontramos dentro de una mediación simbólica: de clase, de religión, de sexo, etc. El travestismo en literatura incluye una posición ideológica

en donde el simbolismo no es un efecto secundario de la vida social, es la vida real social, socialmente significativa.

José García y Luis Alfonso Fernández, los protagonistas de sus dos novelas, representan para su autora el hombre de todos los días, el hombre que vive el drama de su soledad en medio de una sofocante multitud ajena a sus sueños; incapaz de romper la rutina, incapaz de hacerse notar, incapaz de comunicarse por medio de la palabra:

Camino por una calle cualquiera. Otros hombres pasan a mi lado. Ni los miro ni me miran. Somos iguales, pero extraños, tan lejanos como si no transitáramos por la misma calle, con el mismo paso y tal vez con el mismo pensamiento. Somos iguales y yo nunca sabré nada de ellos, ni su nombre siquiera. Es entonces cuando me siento extrañamente solo; pienso que los demás se sienten igual y me asalta un casi irresistible deseo de detener a alguien y pedirle con naturalidad y con mi tierno calor humano, ¿con qué cosa mejor?, que hablemos un rato (Vicens, *El libro vacío* 69).

La imposibilidad de alcanzarse a sí mismo, sabiendo que existe el puente para lograrlo, mantiene a Alfonsito, de *Los años falsos*, sumido en una constante frustración. “Yo sí sé lo que significa el no pronunciar las palabras que me devolverán la vida... Con sólo pronunciarla todo me sería devuelto. Pero allí permanece, al borde de mis labios... ¿Sabes lo que es quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose?” (Vicens, *Los años falsos* 54-55).

2. LA ESCRITURA

2.1 JOSEFINA VICENS Y SU POSTURA ANTE LA VIDA

Todo escritor, sea hombre o mujer, es ante todo un ser social y por lo tanto, producto de sus circunstancias históricas. Dice V. Wolf que “El escritor está sentado en una torre que se alza por encima de nosotros, una torre construida, en primer lugar, por la posición de sus padres, y después por el oro de sus padres. Y se trata de una torre de suma importancia, por cuanto determina el ángulo de su visión, y afecta a su capacidad de comunicación” (18).

Josefina Vicens nació en Villahermosa, Tab., el 23 de noviembre de 1911, cuando el país se encontraba en plena lucha revolucionaria y por la cual sus padres perdieron todo su incipiente patrimonio, que constaba de una finca de exportación hulera y bananera. Antes de casarse su madre fue maestra de primaria en su natal estado de Tabasco. Su padre fue el clásico jovencito emigrante español –nacido cerca de Palma de Mallorca- enviado por sus padres a trabajar con los tíos ya establecidos. Ambos procrearon siete hijos, de los cuales dos murieron antes de nacer Josefina, por lo que ella pasó a ocupar el segundo lugar entre sus hermanas.

Esta posición, además de poseer una mente vivaz y una conciencia siempre despierta a su realidad familiar y social, de seguro fueron elementos determinantes en la formación de un carácter firme y decidido que la acompañó toda su vida, ya que desde muy joven –catorce años- salió a trabajar para ayudar a su familia que se había trasladado a la ciudad de México en una muy precaria situación económica.

Miembro de una familia capitalina tradicional de principios del siglo XX, de clase media baja, transcurrió su infancia y juventud en un hogar suficientemente estable con lazos muy estrechos de cariño y respeto. Su madre, dedicada casi por completo al cuidado de su hogar y a la formación de sus hijas, tomó con mucha solemnidad esta tarea; Josefina no recuerda haberla visto reír nunca. Lo que más le impactaba de su madre era su religiosidad:

Mi mamá era sumamente católica, tremendamente católica, inmundamente católica. Nos torturó bastante en la infancia [...] Y tenía uno que rezar a diario; ir a misa y confesarse el día de San José. Yo acababa peleada con los padres [...] Ya un poco más grande comprendí que lo importante no era la confesión ni nada de eso, sino no ser mala gente. Y entonces ya no me dieron nada de ganas de confesarme y de plano ya no me volví a confesar. Mi mamá puso el grito en el cielo, naturalmente. ¡Porque ella estaba rezando todo el santo día, que barbaridad!” (Cano y Radkau 94 y 95).

La mayor parte de su infancia se la pasó, al igual que sus hermanas, vestida con el hábito de la Virgen de Lourdes alternando con el de luto. No hubo lugar para

los adornos ni los detalles femeninos; el atuendo, para su madre, sólo cumplía una función religiosa de desagravio y redención.⁷

De su padre, un poco iracundo como buen español pero sumamente cariñoso y responsable, siempre habló con respeto, y en cuanto logró cierta estabilidad económica, en 1947, lo invitó a recorrer toda España, dado que había salido muy joven de su patria y siempre anheló volver a ella. Con sus cuatro hermanas siempre se llevó estupendamente, aún y que entre ellas hubiese algunas diferencias ideológicas; ese ambiente de solidaridad y camaradería permaneció en ellas hasta su muerte.

Una figura sin duda muy significativa en su vida, fue la abuela materna Amelia Pardo, quien vivió muchos años entre ellos y quien sintiera una predilección única por Josefina a la que siempre distinguió de entre sus hermanas reafirmandola como una persona muy especial. Por esta razón, la autora la incluye en uno de sus libros : “Mi abuelita me decía unas cosas que cuando estábamos solos me gustaban, pero que me avergonzaban en presencia de mis hermanas o de los muchachos vecinos. Siempre me comparaba con flores. Parecía que no había belleza en el mundo más que en las flores”⁸. Cuando pasaron los años, y la abuela ya había muerto, Josefina regresaba periódicamente a un *recorrido de infancia*, por los antiguos lugares en donde había vivido tan gratos momentos en su compañía.

⁷ Josefina Vicens quedó muy marcada por estas primeras impresiones que tuvo de la religión católica, y ya no volvió a acercarse a ella.

⁸ Éste es un monólogo de José García en *El libro vacío* (27), y es muy claramente la voz de su autora cuando confiesa a sus entrevistadores, las atenciones desmedidas de que siempre fue objeto por parte de su abuela Amelia.

En cuanto terminó sus estudios primarios, ingresó a una academia comercial de donde salió al mundo, después de dos años, dispuesta a trabajar con la idea de libertad y aventura. Esos fueron sus únicos estudios formales, además del piano que estudió con una maestra particular; sin embargo, sus inquietudes intelectuales eran mayores. En el transporte de la casa al trabajo leía *Los Pardallán* de Miguel Zérvaco, que en el México de los años veinte fueron lecturas juveniles muy populares. También leyó a Dostoyevski, Tolstoi, Chéjov, Pérez Galdós, Proust, Virginia Wolf, etc⁹.

Empezó a trabajar a los catorce años como taquígrafa mecanógrafa en Transportes México-Puebla, y de ahí pasó al Departamento Agrario, siendo en esas oficinas donde se le impuso el apodo de *Peque* por ser la de más corta edad. Tiempo después obtuvo el cargo de Secretaria de Acción Femenil de la Confederación Nacional Campesina, viajando por toda la república atendiendo las necesidades de las campesinas en los ejidos. Trabajó en la Cámara de Diputados y en la de Senadores en la época de Lázaro Cárdenas. Ocupó la presidencia del Sindicato de Ciencias y Artes Cinematográficas. Como periodista, escribió sobre política con el seudónimo de Diógenes García. Cronista taurina, dice que heredó de su abuelo paterno la pasión por las corridas de toros, y cuando tuvo la edad para asistir a ellas se apasionó tanto que comenzó a hacer crónicas en su propio periódico *Torerías* que le editaban en *Excelsior* bajo el pseudónimo de Pepe Faroles.

⁹ Estos datos y demás información acerca de las actividades familiares y laborales de Josefina Vicens, fueron tomados de diversas entrevistas: De Cano y Radkau, de Campos, de CONACULTA, y de Domenella.

Guionista cinematográfica, colaboró en un gran número de películas mexicanas como *Las Vivanco*, *Los perros de Dios* y *Renuncia por motivos de salud*, que fuera premiada con el XIX Ariel en 1977.

Tuvo dos novios antes de José Ferrel con quien contrajo matrimonio a la edad de veinticinco años no con mucho entusiasmo, por cierto, pero con quien disfrutó la oportunidad de relacionarse con los Contemporáneos: Villaurrutia, Novo, Nandino, Owen, así como con León Felipe y otros intelectuales.

El matrimonio fue muy corto, yo creo que de un año y unos meses. Sí, muy corto. En realidad nos divertimos más después del matrimonio, porque paseábamos mucho, íbamos con estos amigos que les dije. Pero el matrimonio en sí, la obligación de llegar a la casa y todo eso, como que no nos gustaba ni a él ni a mí. No, definitivamente no. Luego me fui a vivir sola, a un departamentito en las calles de [...] (Cano y Radkau 105).

Acerca de la maternidad nos dice:

Yo pensé en tener hijos, pero con mucho miedo. Decía que sería bonito, pero lo pensaba tanto que quiere decir que no tenía ganas. Porque no era el instinto femenino de `ay, ay, yo, un hijo` [...] Y además estuve casada muy poco tiempo. No los evité; yo creo que soy infértil o él lo era. Porque no hice nada por evitarlos, y tampoco puedo decirles que estoy frustrada porque no tuve un hijo, les diría puras mentiras [...] (Cano y Radkau 119).

Nunca volvió a vivir con sus padres después de la separación con José Ferrel; su camino ya estaba trazado y a pesar de que siempre estuvo al pendiente de ellos, se mantuvo alejada de todo lazo. Su constante deseo de libertad e independencia le condujo a trabajar y a vivir bajo decisiones personales, solo regida por sus propias riendas. Su estilo fue la aventura y el reto en todos los ámbitos de su vida: "Si desde chiquita lo que quería ser es vagabundo y andar con mi morralito atrás y dormir cada noche en un sitio. Imagínense, una gente así como que no es nada femenina, desde luego"¹⁰.

Virginia Wolf afirma reiteradamente, que la posición de la mujer determinada por la relación social e histórica, tiene importantes consecuencias psicológicas en su vida. La postura de Josefina Vicens ante la vida parte de una obsesionante realidad: tratar de vivir con igual intensidad la vida y la muerte; sin detenerse en convencionalismos de género.

Mi interés principal ha sido vivir, más que escribir [...] he llevado una vida muy libre e intensa [...] mire: soy bastante necrófila, un tiempo mi ejercicio fue caminar por el Panteón Francés: me detenía ante las tumbas y leía las lápidas y ya sabía o imaginaba la historia del que estaba allí [...]

Troncóte la parca niño juvenil
antes de cumplir tu primer abril
tu papá y tu mamá llenos de abrojos
te lloran con tus propios ojos `.

¹⁰ Nuestra autora siempre se mostró franca y abierta con respecto a su personalidad y a su espíritu carente de cualquier carga "feminizante". Estas palabras fueron recogidas por Gabriela Cano y por Verena Radkau en entrevista publicada en 1989 (120).

Este epitafio lo encontré en la tumba de un pueblo y lo llevo en el corazón [...] He pensado siempre en la muerte. Joven y sana me preguntaba ya cómo sería morir. Una de las cosas que quiero es estar consciente en el trance entre el moribundo y el muerto. Yo creo, o siento, que hay algo más, que no todo debe terminar en esta vida tan efímera y cruel" (Campos 39 y video CONACULTA).

P.Ricoeur señala que la muerte es la meta de la vida y que todas las motivaciones de la vida son sólo rodeos hacia la muerte; así el instinto de conservación es sólo una tentativa del organismo para defender su propia manera de morir, su camino personal y único hacia la muerte (*Freud: una int. de la cult.* 250).

Tal vez esta aparente dicotomía de pulsiones de vida y de muerte en Josefina Vicens, sea en realidad un solo deseo fundido en la necesidad de trascendencia implícito en el alma de todo creador; o simplemente, una forma de su adaptación al mundo tan contradictorio que muy tempranamente le tocó padecer. Ella enérgicamente declara que el fervor y la pasión son el sello de su recorrido por este mundo y que definitivamente se declara una vividora, en el buen sentido de la palabra. Sin embargo, el hecho de describir esta vida como efímera y cruel, nos abre una puerta al verdadero corazón de sus tinieblas. Todos sus acercamientos y juegos con la muerte, más bien pudiesen ser la necesidad de un pacto definitivo con esa realidad que se le hizo presente desde su muy corta infancia y que le dejó cicatrices muy profundas. El hecho de jugar con esa figura tan amenazante y de mencionarla tan a menudo, nos habla de un conflicto disimulado pendiente de resolver.

De esta manera, su postura ante la vida está dada por la torre de que nos habla Virginia Wolf. Una torre construida con cada una de las experiencias vivenciales de sus primeros años, coronada por un peculiar estilo de abordar la realidad: el uso continuo del disfraz y la máscara.

2. 2 UN ESCRITOR/ A QUE NO PUEDE ESCRIBIR EN EL LIBRO VACÍO

“Solo cuando ha cerrado la puerta y saco de mi lugar secreto la llave del escritorio y abro mi cuaderno y tomo la pluma, vuelve a aparecer esa angustiada atracción que se experimenta al borde de un profundo abismo” (Vicens 92). Esto nos comunica José García, protagonista y narrador único de *El libro vacío*.

Josefina Vicens publica ésta, su primer novela, en 1958 cuando casi cumplía los cuarenta y siete años, y afirma que le llevó ocho años escribirla porque siempre sintió que su trabajo estaba incompleto; por lo que el premio *Villaurrutia*¹¹ la sorprendió tanto como la traducción al francés que hicieran de su obra Alaïde Foppa y

¹¹ Josefina recibió este premio el mismo año de la publicación de su novela (1958), y fue el tercero otorgado por los propios escritores al mejor libro publicado cada año. Los anteriores los habían recibido Octavio Paz y Juan Rulfo. (Domenella 3).

Dominique Eluard, quienes por cierto, le pusieron por nombre nombre *Le cahier clandestin*.

“Para mí escribir es una tortura, es un masoquismo necesario, porque también tengo el deseo de escribir. Sé la tortura que es pero no puedo reprimir el deseo de hacerlo” (Cano y Radkau 134). Para R.Barthes, nombrar las cosas es crearlas. La palabra es irreversible, esa es su fatalidad, lo dicho no puede recogerse, salvo para aumentarlo con farfullerías, lo cual sería un mensaje fallido por dos veces.

Las disfunciones del lenguaje tienen un signo sonoro: el farfalleo; en cambio el buen funcionamiento se muestra en una entidad musical: el susurro, el ruido de lo que no produce ruido, ese sin-sentido que deja oír a lo lejos un sentido liberado de toda agresión. Justifica Roland Barthes que así como los griegos interrogaban el estremecimiento de la Naturaleza, él interroga el estremecimiento del sentido para escuchar el susurro del lenguaje (99-102). José García se encuentra en ese punto sin retorno, la urgente necesidad de alcanzar la sinfonía universal lo enloquece, pero al mismo tiempo ese sueño se le esfuma cada noche como un cruel espejismo.

En la sociedad, por un lado se encuentra cada sujeto con su idiolecto o estilo de hablar y por el otro se encuentra la cultura con su idioma; en medio el individuo se debate entre el Yo y el Nosotros. El dilema de nuestro protagonista se sitúa en el hecho consciente de que el lenguaje no puede reducirse a la simple comunicación, sabe que la totalidad del individuo humano se compromete con su palabra y se constituye a través de ella. Así, nosotros lo encontramos plantado frente a sus dos

cuadernos: uno es el de los cotidianos farfalleos, el otro es el del acceso al orden universal; no le es fácil elegir el camino, el espacio narrativo se le agota en el intento.

Hay que tener presente que todo sistema lingüístico es una realidad comunal, abstracta, mostrenca; mientras mi decir pugna por ser individual, concreto y propio. En este desajuste estriba lo que en el lenguaje existe de frustrado. Aún así, estamos comprometidos a manifestarnos auténticamente, a ser fieles a nuestra vocación. ¿Acaso no es el lenguaje, en este sentido, un instrumento de perfección y salvación humana? (Basave Fdez. del Valle, 1984).

La necesidad de escribir, también responde al deseo innato de no dejar morir las cosas que la memoria deja caer en el olvido y que representan lo poco que puede salvarse en un mundo que se desintegra. Así, José García pasa los días tratando de escribir cosas importantes, pero él mismo no es importante, se nos aparece como un oficinista que sólo ve pasar la vida de lado. Alguna vez pensó en el suicidio, porque al igual que la escritura, ello lo coloca para siempre fuera del tiempo. Esto nos indica que su aparente opacidad –hombre de mediana edad, de mediana posición social, de mediana salud, de mediana figura- es sólo su máscara. José García lucha contra la historia y vive su intento de eternidad aún y que siempre le sea inasequible; siempre está sólo al borde del vacío, consciente de su limitación.

Para Octavio Paz, ese nada que nos dice José García, es la nada de todos nosotros y por el sólo hecho de asumirla se convierte en una afirmación de la solidaridad y fraternidad de los hombres: “y así, un libro `individualista` resulta

fraternal, pues cada hombre que asume su condición solitaria y la verdad de su propia nada, asume la condición fatal de los hombres de nuestra época y puede participar y compartir el destino general”¹².

¿Quién es José García y qué fantasmas lo habitan? El relato aparentemente lo hace siempre él mismo y para sí mismo; en un entorno patológicamente reducido, vive con su familia nuclear compuesta por él, su esposa y dos hijos varones; escuetamente habla de las abuelas y de Lupe Robles, su querida. Su entorno físico también es muy pequeño: casi no salimos de su casa en la ciudad de México. El universo narrativo se reduce a su mundo interior en donde abrimos la puerta sólo para encontrarnos con su silencio. El tiempo exterior es muy poco importante, y el interior parece estancado; las horas son mágicas y dan la sensación de estar vacías. José García es el hombre en busca de sentido: “tengo que escribir porque lo necesito” [...] “yo escribo y yo me leo...al hacerlo me siento desdoblado” [...] “¿qué soy?...un hombre que necesita escribir y vivir encerrado en su cárcel natural e intransferible” (Vicens, *El libro vacío* 41,195, 213).

Dice Paul Ricoeur que el hablar humano y las múltiples funciones del significar son hoy un problema que muchos filósofos han abordado –Wittgenstein, Husserl, Heidegger, etc.- sin embargo la obra de S. Freud le parece más vasta en tanto interpreta la totalidad de los productos psíquicos que pertenecen al dominio de la

¹² En el prólogo de *El libro vacío*, 1986 (8). Octavio Paz hace alusión especial al tema de la “nada” que se puso muy de moda entre los filósofos de su tiempo.

cultura, desde el sueño a la religión, pasando por el arte y la moral (*Freud: una int. de la cult. 7*).

Para entender el fenómeno del lenguaje humano, el psicoanálisis hace del sueño no sólo el primer objeto de investigación, sino el modelo de todas las expresiones disfrazadas, sustituidas, ficticias del deseo humano. En el sueño se busca la articulación del deseo y del lenguaje, pero no es el deseo en sí lo que se halla en el centro del análisis, sino su lenguaje. Una aproximación a las vicisitudes del deseo y de la represión sólo se alcanza en las vicisitudes del sentido, ¿cómo frustra el deseo a la palabra y a su vez fracasa él mismo en su intento de hablar?, tal vez porque como hombre del deseo, el hombre avanza enmascarado igual que el lenguaje, que con frecuencia está distorsionado, tiene doble sentido, es equívoco. En esta región del lenguaje del doble sentido, encontramos los sueños y sus análogos –mito, ilusión, religión– es el lugar de las significaciones más complejas, ahí se origina el símbolo.

El problema del símbolo se ha equiparado al del lenguaje. No hay simbólica antes del hombre que habla [...] es en el lenguaje donde el cosmos, el deseo, lo imaginario llegan a la palabra [...] el soñante, en su sueño privado, está cerrado a todos; no comienza a instruir sino cuando cuenta su sueño; es este relato el que se vuelve problema [...] entonces es el poeta quien nos muestra el nacimiento del verbo, tal como estaba enterrado en los enigmas del cosmos y la psique (*Ricoeur, Freud: una int. de la cult. 18*).

La fuerza del poeta está en mostrar el símbolo en el momento culminante, en tanto el sueño lo encierra en el laberinto del deseo.

José García no escribe, porque al igual que su autora sostiene un fuerte conflicto entre su energía erótica interna y su vida exterior rutinaria y civilizada; la esencia de toda represión está simplemente en la función de rechazar o de mantener algo fuera de la conciencia. Sostiene Freud que la esencia del hombre no consiste en pensar, sino en desear, y por lo tanto nuestros problemas psíquicos se engendran precisamente en los propósitos, deseos y anhelos. A esta noción freudiana del deseo como energía dirigida a la obtención del placer, le antecede la sentencia de Aristóteles según la cual todos los hombres buscan la felicidad. Quizá José García sea sólo el sano neurótico, en el sentido de su participación de una forma socialmente aceptada de neurosis: la compulsión por la escritura; y su fuerza radica en la no abdicación del deseo del inconsciente, elemento indómito e indestructible del alma humana.

Dice Julieta Campos que “cada novela pretende encerrar un universo, si no al universo. Cada novela aspira a sustituir la fragmentación del mundo del hombre por la totalidad, completa en sí misma, de su universo especular. Cada novela intenta imponer su existencia, hecha únicamente de palabras, sobre la omnipresencia obsesionante de la muerte” (156). José García sufre la frustración de no poder robarle al caos ese objeto-universo que le daría sentido a su vida y sin el cual, lo mismo que sus lectores, se siente perdido. Aquí encontramos a su autora con su innato deseo de trascendencia, que lucha arduamente por alcanzar, pero que le

representa un esfuerzo excesivo. *El libro vacío* le costó ocho años de intento: "Como estaba tan insegura, escribía un capítulo, unas hojas, las guardaba en un cajón, las volvía a ver a los tres meses, las leía y me decía: 'Pero qué cosa tan horrible'. Y rompía las hojas y empezaba de nuevo" (Campos, Marco A. 105).

2. 2. 1 EL ESPEJO Y LA ESCRITURA

La *configuración* narrativa, entendida como lo hace P.Ricoeur, resulta ser el arte de la composición que media entre concordancia (principio de orden) y discordancia (trastocamientos que se dan en la trama); dicho de otro modo sería la síntesis de lo heterogéneo, llevado más allá del ejemplo privilegiado por Aristóteles de la tragedia y la epopeya. " El acontecimiento narrativo, es fuente de discordancia, en cuanto que surge, y fuente de concordancia, en cuanto que hace avanzar la historia" (*Sí mismo como otro* 140). En *El libro vacío*, los hechos se suceden sin alteraciones: una vida rutinaria, un ritmo constante, un hombre de cualquier familia, una ausencia de sorpresas. Sin embargo, innegablemente nos alerta ese trastocamiento del orden que poco a poco va subiendo de tono hasta convertirse en la sofocante urgencia del encuentro total consigo mismo:

¿Qué es el hombre? El que sí se parece a los otros.

¿Qué soy? Un hombre que necesita escribir y vivir encerrado en su cárcel natural e intransferible.

Su vacío (el del libro) me obsesiona y me tortura, pero si algo pudiera escribir en él, sería la confesión de que yo también me estoy esperando desde hace mucho tiempo, y no he llegado nunca (Vicens, *El libro vacío* 57,213,95).

En estas reflexiones sobre sí mismo, José García busca no sólo el Yo ¿quién? (¿quién es, quién piensa, quién duda?), sino el Yo ¿qué? (¿qué soy?). El Yo existo pensando, es una primera verdad cartesiana a la que nada precede; pero además de ser una cosa que piensa, soy una cosa que duda, soy lo que concierne a mi naturaleza.

Al señalar P. Ricoeur la primacía de la mediación reflexiva sobre la posición inmediata del sujeto, opone sí mismo a yo, y además agrega un sí mismo en cuanto otro o identidad-ipse, surgida solamente en el ámbito de la temporalidad y que viene a constituir la alteridad ¹³.

Menciona que la primera alteridad es la que vivimos al inscribir nuestro nombre propio –el mío- en el registro civil, para aparecer como cuerpo entre los otros cuerpos. Esta categoría existencial es la de estar-yecto, arrojado ahí; no es en realidad la experiencia de entrar en el mundo, sino la de haber nacido ya y encontrarse ya ahí. La pasividad y por tanto la segunda alteridad implicada por la

¹³ Ricoeur, en *Si mismo como otro* (XI-XIV), distingue tres intenciones filosóficas del *si mismo*: como pronombre reflexivo para designarse a sí mismo; como medio de disociar dos significaciones de la identidad, que serían la mismidad y la ipseidad; y para hablar de la dialéctica del sí y del otro distinto de sí.

relación de sí con un extraño –en el sentido preciso del otro distinto de uno- se manifiesta en padecimiento; y el padecer se revela cuando se convierte en sufrir.

Pero habría que ir más lejos y tener en cuenta formas más disimuladas del sufrir: la incapacidad de narrar, la negativa a contar, la insistencia de lo inenarrable, fenómenos que van mucho más allá de la peripecia, siempre recuperable a favor del sentido mediante la estrategia de la construcción de la trama [...] hemos encontrado una disimetría fundamental, inherente a la interacción, que resulta del hecho de que un agente, al ejercer un poder sobre otro, trata a éste como un paciente de su acción. Pero también aquí habría que ir más lejos, hasta las formas de menosprecio de sí y de detestación del otro, donde el sufrimiento supera al dolor físico. Con la disminución del poder de `obrar` sentida como una disminución del esfuerzo por `existir` comienza el reino propiamente dicho del sufrimiento (Ricoeur, *Sí mismo como otro* 355).

La escritura es para José García el espejo donde pudiera encontrarse a sí mismo, y tal vez así reconciliarse con el otro que lleva dentro; porque la tercera alteridad es la del alter-ego, la *segunda carne propia*, la más difícil de reconocer . “Esa mitad de mí que siento a mi espalda, ahora mismo, vigilándome, en espera de que yo ponga la última palabra [...]” (Vicens 13).

Para comprender lo que sucede en *El libro vacío* hay que comprender lo que sucede en la escritura. Frente al mundo, dice M.Buber, el hombre puede asumir una doble actitud, en conformidad con la dualidad de las palabras fundamentales que

pronuncia: Yo-Tú o Yo-Ello. Estos pares no significan cosas sino relaciones y sólo pueden ser pronunciadas desde el ser. No hay Yo en sí, sino solamente existe el Yo del Tú o el Yo del Ello.

Yo-Ello es el mundo del esto y del aquello; no existe relación directa sino un saber superficial. El hombre no puede vivir sin el Ello, pero quien sólo vive con el Ello no está completo. El mundo del Ello es coherente en el espacio y en el tiempo. El mundo del Ello nos es indispensable porque representa además del orden, lo seguro, lo cómodo, lo lógico y lo atractivo. Sin embargo el Tú que solo se nos aparece como un episodio extraño, que con su encanto seductor nos inquieta y quebranta, es lo único que nos viene a incluir en el verdadero sentido de lo humano (Buber 1-3).

El Yo-Tú es el reino de la relación propiamente dicha, a través de esta relación la cosa deja de ser una cosa entre otras para convertirse –a favor de la voluntad y de la gracia- en algo totalmente presente para nosotros. José García lo sabe muy bien:

¡José, José, hijo mío, si supieras lo que es un hombre! [...] El hombre es ese, que está en aquella mesa, solo, desaliñado, agobiado, bebiendo con prisa y preguntando si no ha venido `esa` [...] Le dice `esa` con desprecio, pero `esa` quiere decir `esa` precisamente y ninguna otra. ¡Allí está el misterio! El misterio más hondo. Transitan por las calles miles de mujeres, hay mujeres en cualquier parte; pero es `esa` a la que él quiere; `esa` con su boca y sus ojos y sus palabras, `esa` nada más. Y no puede buscarla porque sabe que para ella, él no es `ese` (Vicens 57-58).

Sólo en el encuentro con ese Tú, José García podrá descubrir su propio sentido y reconocerse a sí mismo para recobrar sus fuerzas; pero la incapacidad de hacerlo lo agobia y lo manifiesta en la escritura frustrada.

Sin embargo existe otra forma de esta relación Yo-Tú: es la correspondiente a las formas inteligibles. Aquí no distinguimos ningún Tú, pero nos sentimos llamados y respondemos creando formas (Arte), pensando, actuando.

He aquí la fuente eterna del arte: a un hombre se le presenta una forma que desea ser fijada. Esta forma no es producto de su alma, es una aparición de fuera que se le presenta y le reclama su fuerza eficiente. Se trata de un acto esencial del hombre; si lo realiza, si con todo su Ser dice la palabra primordial -Yo-Tú- a la forma que se le aparece, entonces brota la fuerza eficiente, la obra nace (Buber 15).

En ese encuentro entre el Yo y el Tú no se interponen ni fines, ni placer, ni ningún sistema de ideas, la relación es directa y la memoria misma se transforma en cuanto emerge de su fraccionamiento para sumergirse en la unidad de la totalidad. Además ese encuentro es siempre presente: algo continuamente persistente y duradero, los seres verdaderos son vividos en el presente; la vida de los objetos: Yo-Ello, está en el pasado.

Como visión del mundo, cada novela “debe ser el espejo de todas las demás visiones del mundo”¹⁴; pero cada novelista elige no solo sus objetos, sino la relación entre ellos. Josefina Vicens no aspira a reunir en su espejo a todas las demás visiones del mundo, pero su aproximación la encontramos en la esfera de lo simbólico al presentarnos a José García en una constante necesidad de escribir cosas importantes en su libro vacío. Él se sabe incompleto y en la palabra busca el acceso a un universo transformado donde el amor no se reduzca a ideas, sino se transfiera a hombres reales; reconociendo en ellos no sólo el reflejo de sí mismo, sino en sí mismo el reflejo del otro. “El hombre es [...] el que sí se parece a los otros [...] ¡La semejanza! Lo que hace posible el amor” (Vicens 59). Sin embargo, para José García este proceso le es profundamente angustioso porque representa adentrarse en la gran aventura del mundo compartido que no está seguro de poder soportar, por eso avanza y retrocede para nunca dar el paso final.

¿De qué manera ocurre el desdoblamiento de José García? ¿En qué momento se permite aparecer su autora para un encuentro fugaz en el Yo-Tú ?

En el arte el acto del ser determina la situación en la cual la forma se convierte en una obra. La simple coexistencia adquiere todo su sentido en el encuentro; entra en el mundo de las cosas para prolongar allí su acción al infinito, para tornarse infinitamente en Ello, pero también infinitamente Tú, para comunicar la inspiración y la dicha (Buber 18).

¹⁴ Estos conceptos son originales de Hermann Broch, y tratados por Julieta Campos para reforzar su teoría.

Por supuesto que esta entrega tiene un precio, puesto que implica riesgo y sacrificio. Sacrificio en cuanto exclusión de otras infinitas posibilidades que quedaron anuladas y que conlleva a una exigencia de exclusividad. Riesgo en cuanto paso a ser esclavo de la obra, ella manda y si no le sirvo bien, ella se quiebra o me quiebra a mí.

La apropiación del triunfo por Josefina Vicens, equivaldría al hecho metafórico de soñar que sueña y escribir que escribe, y de esta manera nos encontramos al sujeto simulante (la autora) silenciado y contenido en el sujeto simulado, (el protagonista) usurpando así el lugar de una figura ajena; además de la consolidación de una conciencia que por fin cree irse encontrando a sí misma; lo que le representa una epifanía de lo que podría alcanzar. El encuentro Yo-Tú se le aparece a su protagonista sólo como un relámpago, pero su autora se solidariza con él y mantiene siempre abierto su horizonte en espera de alcanzar el milagro: "Si encontrara una primera frase, fuerte, precisa, impresionante, tal vez la segunda me sería mas fácil y la tercera vendría por sí misma [...] Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla" (Vicens, *El libro vacío* 230).

3. LA TRAGEDIA

3. 1. LOS AÑOS FALSOS COMO TEMATIZACION DEL EDIPO REY A LA MEXICANA.

Los años falsos, segunda novela de Josefina Vicens, fue publicada en 1982, veinticuatro años después de la primera. Sin embargo, a pesar de que cada una maneja temas diferentes, a ambas las une un hilo conductor: el hecho discursivo lo realiza un personaje masculino y tanto José García como Luis Alfonso Fernández muestran un desafiante desprecio por la mujer, a la que sólo utilizan para afianzarse como hombres. Ambos personajes se desenvuelven en un entorno social y personal descaradamente misógino, que de tan exacerbado logra despertar en el lector la sospecha de que se pretende decir lo contrario.

En *Los años falsos*, Josefina Vicens nos plantea en primer término un fenómeno social muy común en ciertos estratos de la sociedad mexicana, la usurpación de roles al interior de la familia; del cual es víctima su protagonista principal Luis Alfonso hijo, a quien encontramos desde el inicio de la novela monologando frente a la tumba de su padre, refiriéndose a sí mismo como al propio

difunto: "Todos hemos venido a verme" (Vicens 11). Ésta es la primera de una interminable cadena de reproches a la vida y sus oscuros caminos.

La narración está hecha en primera persona que se desdobra a veces en un tú presente e implícito a la vez, en el discurso que el joven Luis Alfonso Fernández dirige a su padre. Primogénito de una familia común, de clase media baja, vive la rutina de un acontecer sin más sobresaltos que el solo hecho de vivir una vida ajena, antes y después de la muerte accidental del padre.

Los acontecimientos se desarrollan en la ciudad de México a mediados del siglo XX y dentro de un contexto sumamente reducido: sólo se habla de una familia nuclear de cinco miembros, formada por un padre típicamente mexicano, una madre aparentemente sumisa y callada pero perspicazmente manipuladora, y sus hermanas gemelas sin presencia y sin nombre, seis años menores que él. El mundo extrafamiliar está formado sólo por unos cuantos amigos del papá, en relación con el quehacer político que los ocupa; y por la querida Elena que también pasa a serlo de Luis Alfonso a la muerte del padre.

De las veinticuatro secciones en que se divide la novela, diecinueve están dirigidas a su padre, tres al lector y dos son un monólogo interior¹⁵. El discurso narrativo nos deja muy claro el sentimiento de tragedia que invade al joven desde

¹⁵ Vicens destaca, con la distribución que hace de su espacio narrativo, la importancia de su mensaje. Sus baterías están dirigidas hacia su pasado, hacia sus raíces, hacia lo que ya no puede modificar. El futuro no existe, su mirada es sólo hacia atrás.

que se le hizo consciente el papel utilitario de que era sujeto por parte de su padre y lo peor, también de su madre.

El entorno físico en el que se desarrolla la novela también es muy reducido: únicamente se nos muestra un poco la casa familiar, el lugar de reunión de los políticos –una cantina o algún despacho oficial- y el cementerio donde se encuentra la tumba del padre.

La memoria de Luis Alfonso se remonta a sus primeros años cuando hubiese querido ser cartero o bombero o buzo: “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” (Vicens 38). También recuerda con gozo la naturalidad con la que su padre desvalorizaba a su mujer y a sus hijas: “tú nunca las tomaste en cuenta. ¡Y cómo disfrutaba yo ese desdén!” (Vicens 21).

Constantemente quisiera regresar a los seis años, tal vez con la nostalgia de quien desea borrar su pasado para reimprimir una historia diferente; quizá porque, según la teoría psicoanalítica, ésta es la edad de la declinación del complejo de Edipo con la consecuente interiorización del superyó. Tanto el niño como la niña encubren al padre real con un padre imaginario; es el tiempo en que se forja una imagen paterna idealizada: de alta estatura, fuerte y bella. Lo que Luis Alfonso quiere rescatar del pasado es el recuerdo de una madre amorosa y protectora en

lugar de un padre seductor que lo prefería a él frente a sus hermanas y a su madre; con el único propósito de hacerlo cómplice y soporte en sus debilidades.

“Parecía que personas y objetos estuviéramos silenciosos, contenidos, inmóviles, esperando que aparecieras, porque tú traías la fórmula para que todos cobráramos vida” (Vicens 22). Tan arrogante es la personalidad de su padre que Luis Alfonso nunca logra construir su propia identidad, siempre vive a la sombra de esa figura gigantesca y poco a poco se va mimetizando hasta llegar a desaparecer como individuo: “No era ponerme tu ropa, era vestirme de ti” (Vicens 25); por esto Luis Alfonso vivo, muere al morir su padre y el padre muerto, vive en su hijo que lleno de rencor asume su destino.

Dentro de cada cultura, existe un conjunto de normas y expectativas relacionadas con el comportamiento que el ocupante de una posición debe cumplir. El concepto de rol se relaciona con estas expectativas que la propia sociedad impone de una manera informal, pero con suficiente autoridad para que automáticamente cada individuo desempeñe una función específica. En nuestra sociedad, por ejemplo, la posición de padre implica para con sus hijos ciertas obligaciones (proporcionar alimentos, protección, seguridad, etc.) y ciertos derechos (recibir respeto y obediencia). En un sistema social coherente y bien integrado, los miembros perciben correctamente las normas sociales que gobiernan sus comportamientos y lo que se espera de ellos. Sin embargo, muy frecuentemente encontramos dentro de nuestras instituciones grandes conflictos en cuanto al papel que nos toca desempeñar. Dentro de la familia mexicana, una disfunción muy

generalizada es el cambio de rol en donde el hijo más fuerte se convierte en padre; la madre débil se convierte en hija; la madre fuerte se convierte en padre; etc.

“-Ahora tú eres el señor de la casa- me dijo mi mamá el día que empecé a trabajar” (Vicens 46).

El conflicto surge, cuando esa alteración del rol establecido no es asumida libremente por el sujeto, sino que se impone y se enmascara perversamente. Y es que el chantaje sentimental al interior de la familia mexicana es generalmente tan sutil, tan disimulado y tan astutamente manejado, que la víctima no logra percibirlo como tal, sino como una vicisitud en su vida.

En *Los años falsos*, la usurpación o más bien el violento despojo de la posición de hijo que le corresponde a Luis Alfonso, lo llevan a cabo tanto el padre-niño como la madre-hija: “Si a mí me hubiera sido posible, o si tú hubieras querido soltar el amarre, ahora yo sería el que podara, amorosamente, tu bugambilia”. (Vicens 42). Sin embargo en lugar de amor existe odio en el corazón de Luis Alfonso, porque como bien lo señala Simone de Beauvoir: “nadie puede decir ‘Yo me sacrifico’, sin sentir amargura” (40) .

En uno de sus tres ensayos sobre la formación de la sexualidad, Sigmund Freud afirma:

En aquella fase del desarrollo libidinal infantil que se caracteriza por un complejo de Edipo normal hallamos a los niños afectuosamente ligados

al progenitor del sexo opuesto, mientras que en sus relaciones con el del mismo sexo predomina la hostilidad. No puede resultarnos difícil explicar esta situación en el varón. La madre fue su primer objeto amoroso; continúa siéndolo, y al tomarse más apasionados sus sentimientos por ella, así como al profundizarse su comprensión de las relaciones entre el padre y la madre, aquél debe convertirse por fuerza en su rival (119).

De acuerdo a esta teoría, la fase del complejo de Edipo debe ser sólo eso, una fase en el desarrollo normal de la sexualidad y la mutación en el varón se dá, gracias al descubrimiento de la posibilidad de castración evidenciado por la vista de los genitales femeninos. Esta transformación del complejo de Edipo es lo que lo llevará a la formación del "super-yo" para iniciarse como individuo dentro de la comunidad cultural.

En la familia Fernández de *Los años falsos*, parece haberse invertido esta fase edípica: a Luis Alfonso le fue sustituida la figura amorosa de la madre convertida en su rival; por la de un padre amoroso quien no sólo no le es hostil, sino que es su aliado y compañero de aventuras. De esta forma, la amenaza de una posible castración no proviene del padre sino de la madre, a quien reconoce como a una persona extraña y misteriosa y de quien no se sabe qué esperar. La madre aparenta ser sólo una figura desdibujada y decorativa, sin embargo Luis Alfonso se sabe manipulado también por ella, quien antes y después de la pérdida del esposo, lo atrapa y lo convierte en objeto utilitario.

Esta alteración de lo que debió ser un proceso normal de desarrollo, degeneró en un complejo edípico a la inversa. Cuando deja de ser niño y lo encontramos convertido en un joven, Luis Alfonso no es el Edipo que matará al padre para casarse con su madre; sino al contrario, a la que desea matar es a la madre por haber fraguado tras bambalinas su propia muerte.

Este complejo edípico mexicanizado está muy bien trabajado por Josefina Vicens: el clásico hijo manipulado por cada uno de sus padres a quienes sirve de comodín para ocupar la figura amorosa ausente que cada uno tiene del otro. La incapacidad amorosa de cada uno se ve reflejada en la actitud de seducción que tienen para con su hijo, desahogando así sus frustraciones ocultas y cobijándose bajo el manto de la cariñosa paternidad.

Nuestra autora, una vez más se hace presente en este discurso masculinizado y profundiza en un fenómeno muy propio de nuestra cultura, sobre todo en estratos sociales medio y bajo. La familia es considerada *célula esencial* de la sociedad, y como todo ser viviente, cuando se encuentra en peligro trasmuta la función de uno o varios de sus elementos, como único medio de sobrevivir. Antes que desintegrarse o sufrir una alteración profunda, alguno de sus elementos toma el papel vacío o debilitado de alguno de sus miembros para que todo siga funcionando lo más sanamente posible.

Josefina Vicens jugó dentro de su familia un rol muy diferente al que por naturaleza le hubiese correspondido, dada su posición de segunda hija entre cinco

hermanas. Lo esperado en ella, dado su entorno cultural, hubiese sido la figura soñadora de una mujercita en busca de una segunda tutela masculina; sin embargo desde muy niña se hizo responsable de las necesidades de su familia, y ejerció un liderazgo poco usual en esos años. Luis Alfonso Fernández vive igualmente un rol ajeno a su posición de hijo a quien le hubiese correspondido mucho más tiempo y espacio de juego y de irresponsabilidad. Ese tiempo perdido de la infancia que todo adulto añora con nostalgia por representar el reino del placer total, les fué arrebatado tanto a la autora como a su personaje. A ella aparentemente no parece haberle afectado tan decisivamente, como sí lo fué al producto de su creación literaria, quien muere en vida ahogado en la tragedia de su destino.

3. 2. LA TRAGEDIA COMO DESTINO

El sentimiento trágico ha estado presente a lo largo de la historia del hombre y forma parte de su esencia misma; sin embargo cada cultura lo manifiesta de acuerdo a diferentes patrones establecidos dentro de ella. Los griegos en el siglo de Oro de Pericles, fueron geniales en representar, por medio de sus grandes obras literarias, este sentido tan profundamente humano que acompañó al pensamiento crítico, filosófico y social de su época. Los temas preferidos por autores como Esquilo (525-456 a.c.), Eurípides (480-406 a.c.), o Sófocles (494-406 a.c.), fueron

siempre los concernientes a la esencia misma del ser: las grandes cuestiones morales y religiosas, los sentimientos contradictorios del alma, la ética y los valores.

Sin embargo el enigma central fue siempre la fatalidad del destino; el sentimiento trágico de saber que todo lo que al hombre le sucede en la tierra es producto del capricho de los dioses; los humanos no pueden escapar de los designios divinos ni mucho menos comprenderlos: "No te quedes tú, muchacha, en casa, ya que has visto las tremendas y recientes muertes y las grandes calamidades que por primera vez experimentas, de todas las cuales no hay otro autor sino Júpiter" (Sófocles 218).

Este resentimiento hacia la vida, generado por la incapacidad del hombre ante los hechos que le acontecen, es una parte importante de la tragedia; la otra, quizá la más dramática es de la que nos habla más recientemente S. Freud al señalar que dentro de nosotros mismos se esconde el enemigo; que dentro del ser humano es donde se gestan contradicciones más poderosas que a menudo se convierten en grandes patologías de la humanidad.

En *Los años falsos*, Luis Alfonso Fernández hijo, vive sus primeros años al margen del mundo real, soñando con ser un buzo, con vivir muy alto en las nubes, con ser siempre el consentido de su padre. En la adolescencia le acometen otro tipo de inquietudes, sueña con aventuras eróticas que poco a poco lo irán despertando a una realidad mucho más inquietante:

De pronto, de entre el montón de cobijas y cojines que llenaban la enorme cama colocada en un ángulo del cuarto, surgió una mujer [...] Yo la contemplaba fascinado, sin poder decir una sola palabra, y ella veía sonriendo mi fascinación, también en silencio [...] Lo único que yo deseaba, con súbita y delirante urgencia, era meterme en aquella cama excesiva y decirle a aquella mujer que desde ese instante y para siempre, le pertenecía yo por entero [...] Aquella vez que el maestro nos llevó de excursión y que pasamos la noche en el campo, yo me acosté al lado de Manuel, y cuando se quedó dormido le besé levemente la boca (Vicens 62-63).

La confusión de deseos frustrados, poco a poco va despertando en Luis Alfonso la conciencia de su tragedia. Sus sueños no pueden tener cabida en el mundo del orden y los convencionalismos; y su destino no es ya la satisfacción de sus deseos sino el cumplimiento de un deber impuesto desde afuera.

La visión del mundo que aparece en las últimas obras de S. Freud revela más de una analogía con el pensamiento de los trágicos griegos. Edipo vuelve a ser el hombre que lucha contra los fantasmas de su fatalidad, sólo que hoy no es precisamente Yocasta, sino civilización, cultura, historia, lo que alternativamente hace y deshace al hombre. El nuevo Edipo no nos parece enfermo porque su enfermedad está institucionalizada.

Vivir será convivir con nuestra enfermedad, tener conciencia de ella, transformarla en conocimiento y en acto. Nuestros males son imaginarios y reales porque la realidad, ella misma, es doble: presencia y ausencia, cuerpo e imagen. La realidad, la vida y la muerte, el

erotismo, en fin, se presentan siempre como una máscara fantasmal. Esa máscara es nuestro verdadero rostro. Sus rasgos son la cifra de nuestro destino: no la paz y la salud, sino la lucha, el abrazo de los contrarios (Paz, *Ideas y costumbres* 52).

Freud nos presenta una visión trágica del hombre en cuanto ser condenado a vivir entre ilusiones –religión, moral, filosofía, política– porque ellas lo preservan, así sea exigiendo terribles sacrificios de las embestidas alternas de la libido y del instinto destructor. Por otra parte, esas ilusiones provocan la sublimación, el arte y la ciencia. Todo el conjunto de riquezas espirituales y materiales que nos rodea, cristalización del esfuerzo humano; al fin de cuentas no es sino la expresión de la libido y de su lucha contra la muerte. Lo que llamamos civilización es al mismo tiempo creación y destrucción, sirve por igual a Eros y a Tanatos porque es el reflejo de los deseos y de los terrores de los seres habitados por dos potencias enemigas.

Así el método terapéutico de Freud se transforma en pesimismo y el pesimismo en visión trágica, porque los contrarios –la libido y la muerte, el hombre y la civilización– son irreconciliables e inseparables. Su crítica de los valores establecidos sólo nos lleva a la afirmación trágica del hombre¹⁶.

Por su parte, Igor Caruso, en su tratado acerca de la fenomenología de la separación amorosa, señala otro foco importante de frustración en la vida del

¹⁶ Brown afirma que sin embargo, Freud también buscó una salida menos trágica al destino del hombre, y para mitigarlo señaló que lo que en el fondo busca el principio de realidad, es también el placer aunque un poco retardado y disminuido (74).

hombre. Desde su nacimiento, el ser humano padece una retardación biológica en relación a otros mamíferos, por lo que depende de un útero social que lo protege.

Así se intensifica la influencia del mundo exterior real, se impulsa muy tempranamente la diferenciación del Yo y el Ello, se eleva la significación de los peligros del mundo exterior y se incrementa enormemente el valor del objeto único que puede servir de protección. Este factor biológico establece, pues, las primeras situaciones peligrosas y crea la necesidad de ser amado que ya no abandonará jamás al hombre (Caruso 167).

La necesidad del encuentro amoroso es uno de los temas ocultos que nuestra autora no acaba de mostrar, pareciera que el amor es el gran ausente en su narrativa y que el rencor y el resentimiento lo ocupan todo; sin embargo el epígrafe con que Josefina Vicens inicia *Los años falsos*, lo dice todo:

Este vivir no es vivir,
es tan solo un existir
sin lo que el vivir reclama:
el hoy, el aquí, el mañana.
Vivo a distancia de ti,
de tu voz, de tu presencia,
y por esta cruel ausencia
vivo a distancia de mí.
Vivir así, de esta suerte,
No sé si es vida o es muerte”(9).

El destino del hombre es el ser arrojado del paraíso que Josefina Vicens reclama “fervorosamente” y que trata de rescatar por medio de la palabra, elemento poderoso que todo lo puede; y su tragedia es el símbolo de la pequeñez del hombre ante lo inmenso de un universo hostil. Por eso encontramos a Luis Alfonso sumergido en el océano de tinieblas de donde no puede escapar, y que como las bugambilias del panteón, lo están asfixiando. Lo único que se atreve a reclamar es tener una muerte entera, súbita, total, como la de su padre; no en pequeñas porciones.

3. 3. LA TRAGEDIA COMO VISION DE LA HISTORIA MEXICANA

En el corazón de cada sociedad existe una particular visión del mundo y sus a menudo confusas manifestaciones son lo que llamamos cultura. Es sencillo percibir lo abierto, lo visible, lo que solemos llamar *el genio de los pueblos*: instituciones, monumentos, fiestas, obras, cosas; pero la complejidad se nos presenta en esa parte invisible de la psiqué de los pueblos: los deseos, los miedos, las creencias, las represiones, los sueños. Ésta es en realidad la parte dinámica de toda cultura, la que dirige los pasos cotidianos de una sociedad.

De la sociedad mexicana no se puede hablar como de una totalidad, ya que por lo menos existen tres fracciones bastante diferenciadas: el norte, el centro y el

sureste. No es oportuno para nuestra investigación, adentrarnos en este tema, sólo que para efectos de estudio del entorno cultural y social del universo narrativo de Josefina Vicens, se hace necesario aclarar que al hablar de *el mexicano*, nos estamos refiriendo al del centro de la República.

En este sentido, los miembros de la familia Fernández, en *Los años falsos*, representan la cultura del mexicano promedio: un padre muy macho que necesita reafirmarse constantemente como hombre fuerte y valiente ante los ojos de la sociedad; una madre débil y sumisa, cuya única aspiración es la eficiencia en las labores del hogar; un hijo varón merecedor de todas las atenciones y cuidados, con permiso explícito de quebrantar las reglas; unas hijas desdibujadas, confinadas a un segundo plano y dependiendo en todo sentido de los hombres de la familia. Josefina Vicens inscribe su narración dentro de la Historia Mexicana en donde nuestro designio es vivir a la defensiva, tratando de sobrevivir a un destino siempre tormentoso.

La historia de México –dice Octavio Paz- es la del hombre que busca su origen, su filiación, no su futuro. Es la del hombre que anhela su retorno al origen, busca a su madre perdida.

Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, pocho, cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día -¿en la Conquista o en la Independencia?- fue desprendido. Nuestra soledad

tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación (Paz, *El laberinto de la soledad* 18).

Una manifestación trágica muy arraigada en nuestra cultura mexicana es la contemplación del horror y su familiaridad con la muerte. En cada Iglesia preside un Cristo sangrante acompañado de imágenes dolorosas, vírgenes que lloran, peregrinos autoflagelados que vienen de muy lejos, coros fúnebres, listones negros, etc. La festividad del dos de noviembre consiste en acampar sobre la tumba del familiar muerto esperando que éste regrese con los suyos; ahí se come, se llora, se convive todo el día junto a los cadáveres. Tomarle la última foto al niño muerto junto a su familia, es también una costumbre macabra. El gusto por los melodramas, tanto en películas como en radionovelas es una particularidad de la gente de pueblo que hace suya la pasión del dolor ajeno. La resignación y hasta complacencia de las mujeres objeto de la violencia por parte de su pareja, es un lastre que de tan común nos parece normal.

Todas estas costumbres tienen algo de la herencia de nuestro pasado indio no del todo conquistado por el español, pero también de una fuerte dosis de masoquismo que no acaba de redimimos. Si escudriñamos en nuestra historia podemos identificar ciertos motivos ocultos que nos inducen a recrearnos en lo trágico, a vivir dentro de una eterna catástrofe, a identificarnos con el dolor. Sin embargo, el sólo conocimiento de ello no basta para liberarnos de esa carga; más bien habría que dar el salto hacia delante, buscar nuevas maneras de entender el

mundo, para rescatar nuestro mutilado espíritu. Ésta, es una tarea pendiente de la sociedad en el siglo XXI.

Nuestras realidades pasadas, desde la Conquista de los españoles, el tiempo de la Colonia, la Independencia, la Revolución, son el costal de piedras que el mexicano carga a diario sobre sus espaldas resuelto a no rendirse jamás. Socialmente, este destino se vive a diario como una realidad inmutable en donde sólo el mundo de las sombras es considerado verdadero; tal como en la caverna de Platón, la luz le causaría mucho daño. Sin embargo, en su intimidad el mexicano es un poco menos sufriente ya que suele encontrar refugio en la relación con los demás.

El psicoanálisis afirma que la única salvación es el encuentro con el otro, el que representa la parte que perdimos; el hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Lo trágico reside en la certidumbre de que el amor, en nuestro mundo, es una experiencia casi inaccesible puesto que todo se opone a ello: moral, clase social, leyes, tradiciones. La cultura mexicana marca pautas religiosas muy estrictas con respecto a la unión familiar, valor indispensable para una sociedad en armonía; anteponiendo el orden al auténtico encuentro amoroso.

Principio de realidad en contra de principio de placer. El obstáculo mayor irrumpe en la libre elección: nuestro círculo social nos impone lo que debemos querer y lo que nos conviene.

La sociedad es un organismo que padece la extraña necesidad de justificar sus fines y apetitos. A veces los fines de la sociedad, enmascarados por los preceptos de la moral dominante, coinciden con los deseos y necesidades de los hombres que la componen. Otras, contradicen las aspiraciones de fragmentos o clases importantes. Y no es raro que nieguen los instintos más profundos del hombre. Cuando esto último ocurre, la sociedad vive una época de crisis: estalla o se estanca. Sus componentes dejan de ser hombres y se convierten en simples instrumentos desalmados (Paz, *El lab. de la s.* 181).

En ciertos momentos de la historia de los pueblos, las vías de acceso a la experiencia más importante que la vida ofrece al hombre, quedan cerradas y nuestra vida social, lejos de ofrecer una integración, impide cualquier posibilidad de auténtica comunión erótica.

Sin embargo, para el mexicano promedio, la libre elección de su destino raramente se contrapone con los fines de su sociedad, porque no siente mayor interés en elegir su propio camino. Le es más sencillo que alguien elija por él, que alguien le señale los pasos que tiene que seguir, que alguien lo proteja; ya sea el sacerdote, el líder sindical, el señor presidente, el jefe, etc. De esta manera, si algo sale mal no es culpa del sujeto sino de su destino que así le paga. La necesidad de cobijo externo, de dependencia y de resignación, es un lastre que venimos arrastrando como sociedad etiquetada de tercer mundo. Pero hay algo más trágico en el mexicano: el constante sentimiento de culpa, que sin ser exclusivo de nuestro pueblo, aquí encuentra terreno mucho más fértil.

Ya Nietzsche lo había señalado, al tratar el tema de la mala conciencia como medio de autotortura:

Este hombre de la mala conciencia se ha apoderado del presupuesto religioso para llevar su propio automartirio hasta su más horrible dureza y acritud. Una deuda con Dios: este pensamiento se le convierte en instrumento de tortura. Capta en `Dios` las últimas antítesis que es capaz de encontrar para sus auténticos e insuprimibles instintos de animal, reinterpreta esos mismos instintos animales como deuda con Dios[...] (cit. en Siver 42).

La tragedia del mexicano tiene un muy fuerte arraigo en esa culpa que desconoce pero que la sabe suya y que a través de su historia no ha logrado sufragar. Luis Alfonso Fernández, como miembro de esta sociedad atormentada, no conoce otra vía de desagravio que no sea la autoinmolación; así que renuncia a sus propios sueños y derrotado y sin fuerzas para sacudirse un destino no elegido; asume su parte del sacrificio colectivo. No está preparado para dirigir las riendas de su propia vida, ni para sacudirse un rol ajeno que le fue impuesto por las circunstancias; prefiere seguir añorando todas las demás posibilidades, maldiciendo a diario su mala suerte, sumándose al ejército de los peregrinos de *este valle de lágrimas*.

Lo trágico de este modo de ser del mexicano, es que detrás de la aparente resignación, subyace el cultivo persistente de un oscuro resentimiento que va madurando poco a poco, de generación en generación, dejándose ver de vez en

cuando en acciones colectivas donde el anonimato invita a externar todo el odio acumulado de siglos. Nuestra autora participa de alguna manera en esa frustración que la cultura le trasmite, y su catársis viene siendo la creación de un Luis Alfonso, que simboliza la herida abierta que no ha terminado de cerrarse y que requiere de un cotidiano bálsamo para sobrevivir. Cuando dice que sus libros , más que poéticos, son reflexiones íntimas de su ser, Josefina se confiesa partícipe de una sociedad que no ha terminado de llorar sus penas.

4. CONCLUSIONES

A quince años de su muerte, me atrevo a imaginar a Josefina Vicens como a una niña amistosa y divertida pero a la vez melancólica y reflexiva, que en los inicios de su vida se ve envuelta en la vorágine de acontecimientos político-sociales de su época (1911), además de otros tantos elementos circunstanciales, causantes de los repetidos fracasos de sus padres para mantener a flote la economía familiar. Como pareja, los Vicens comienzan su vida con un próspero negocio de producción bananera en el estado mexicano de Tabasco, pero este proyecto dura sólo unos cuantos años, terminando en pérdida total de sus bienes. Los Vicens no logran vivir con holgura hasta que su cuarto vástago, Josefina, contribuye con su trabajo al gasto familiar.

Antes de que naciera Josefina, ya habían muerto dos de sus hermanos: una niña y un varón. Después de ellos nacieron las cinco niñas Vicens, siendo Josefina producto del cuarto embarazo de su madre; lo que nos hace pensar que la tristeza y un muy prolongado duelo, fueron las figuras centrales que alimentaron su infancia; además del deseo inconsciente o tal vez conciente y manifiesto de su familia por reemplazar al hijo varón ausente.

Para una niña tan vivaz y susceptible, como de seguro lo fue nuestra autora, este sordo pero no menos perceptible mensaje, le ha de haber tocado el alma. ¿Por qué a ella y no a la mayor de las hermanas?, a veces sucede como en las tragedias griegas, que por una jugarreta de los dioses alguien se encuentra en el lugar preciso y en el momento exacto para ser arrastrado (¿por *las moiras*?) a una posición totalmente inesperada; aunque esto no necesariamente se tenga que convertir en un hecho dramático.

Apoyada en los datos de su primera infancia, yo infiero que Josefina, poco a poco en el lento proceso de aculturación, fue apoderándose del lugar vacío que dejó su hermano al morir; ya que su fina intuición captó esta pérdida como el hoyo negro que hundía a su familia.

Este ambiente comprimió su cuerpo y su corazón con un corsé de creencias y prohibiciones que aprendió a ajustar por sí misma; sólo a su espíritu rico en apetitos y ambiciones nadie logró domeñar jamás. Así, inicia su *recorrido*¹⁷ siendo casi una niña de catorce años, que decide abrirse paso por la vida y que paralelamente al salir a trabajar fuera de casa, se sale de sí misma para usurpar un lugar ajeno, el lugar de un muerto, con todo lo que esto significa. Constantino sigue vivo en el corazón de los Vicens y se prolonga en la persona de Josefina, para beneplácito de sus padres.

¹⁷ Varias veces se refiere Josefina a su quehacer diario como a su *recorrido*. En la entrevista grabada por CONACULTA en 1980, dice: "Mi vida ha sido un recorrido, recorridos muy diversos".

Aquí encontramos una primer analogía con Luis Alfonso Fernández, protagonista de su segunda novela, quien también se ve envuelto en la usurpación del lugar de su padre muerto. Sólo que a Alfonsito no le es permitido escoger su destino, éste lo escoge a él.

Carlos Monsiváis dice que hasta ahora, la tradición más socorrida en la literatura latinoamericana exige que el fracaso venga de fuera, determinado por la Naturaleza, la clase social, el monstruo urbano, el convencionalismo social o religioso, los prejuicios sexuales, etc. y esto tiene un motivo: la elección del destino nulificaría la necesaria tragedia (12).

En nuestra autora, ¿qué mecanismos internos se fueron desarrollando para que su más profundo Yo deseara ser el Otro?

Dice Martín Buber que los judíos manejan un dicho mítico muy antiguo: “ En el cuerpo de la madre, el hombre conoce el mundo, con el nacimiento lo olvida” (27). Y ese conocimiento subsiste en el fondo del hombre como una imagen secreta de sus deseos.

No sabemos qué mensaje secreto le pudo haber impreso la madre a su hija por nacer, ni cuáles pudieron haber sido sus expectativas en ese cuarto embarazo; pero al encontrarnos con la jovencita Josefina, inserta en la tradicional clase media de una sociedad capitalina de principios del siglo XX, no podemos sino imaginar que hay algo oculto o enmascarado en esta historia. Imaginamos que alguien está

ocupando el lugar de otro ausente pero a la vez presente en la figura de una mujer polifacética: cronista taurina, cronista deportiva, activista social, activista sindical, guionista de cine, política activa, escritora, etc. De hecho, para algunas de estas actividades utilizó algunos seudónimos masculinos: *Pepe Faroles* en el ámbito taurino y *Diógenes García* en los temas sobre política, que más tarde uniría para formar José García, protagonista de su primer novela *El libro vacío*.

En esos años, muy pocas mujeres pudieron actuar con la desenvoltura que lo hizo Josefina Vicens; pero lo más asombroso, con el consentimiento o por lo menos con la resignación de unos padres nacidos en el siglo XIX, defensores de un arraigado sistema patriarcal y con un gran respeto por las buenas costumbres de la época. A su madre, Josefina la calificó de *inmundamente católica*¹⁸, sin embargo ella le otorgó cierto tipo de concesiones como sólo se acostumbraba hacerlo a los varones de ese tiempo.

Bajo las circunstancias histórico-sociales de principios del siglo XX, Josefina se sitúa definitivamente fuera de contexto: las actividades laborales fuera de su casa, el papel de liderazgo que asumió dentro de su familia, la oposición a las costumbres y creencias de su entorno social, y principalmente el no aceptar ningún tipo de subordinación ni dependencia masculina. Su efímera relación y matrimonio con José Ferrel, le terminaron de confirmar su rechazo a todo tipo de compromiso convencional; sin embargo, la cercanía con el grupo de los Contemporáneos se la

¹⁸ En entrevista con Gabriela Cano en 1989, Josefina confiesa que le molestaba mucho el que su madre fuera tan apegada a la práctica religiosa, de su padre y demás familiares no hace mención al respecto.

debió a la amistad de éste con ese grupo, con quien Josefina se siguió frecuentando por muchos años y de quien recibió mucha influencia y apoyo.

Precisamente, una de las características de este grupo es la muerte como tema y como preocupación en la poesía de algunos de sus miembros: *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia, *Muerte de cielo azul* de Bernardo Ortiz de Montellano. Esta cercanía pudo haber contribuido a la vocación necrófila de Josefina que ya se venía gestando en ella desde sus primeros años.

Todo ser viviente muere por razones internas... la meta de toda vida es la muerte [...] Pero, sobre todo, ¡para permitimos entonar ahora el himno a la vida, a la libido, al Eros! Por lo mismo que la vida camina hacia la muerte, la sexualidad es la gran excepción en esa marcha de la vida hacia la muerte (Ricoeur, *Freud: una int. de la cult.* 250).

Si bien es cierto que no tenemos ninguna información concreta acerca de la vida sexual de la autora, sí observamos que su discurso corporal manifiesta una figura masculinizada, que al igual que su discurso narrativo, carece totalmente de expresión erótica. El tono de sus voces, tanto confidenciales como narrativas, muestran una cierta falta de intensidad y de temperatura emocional que nos hace pensar que la sexualidad no es un aspecto importante en su vida; y que a pesar del fervor y pasión que confiesa profesar por todos los ámbitos de la vida –ella nunca dejó de afirmarlo– siempre sale a flote la subordinación del deseo sexual en favor de otras pulsiones.

El hecho de su manifiesto travestismo personal, entendido éste no como el popular *cross-dressing*, sino como enmascaramiento de una figura andrógina que se recrea en la ambigüedad sexual; nos conduce a la interrogante principal: ¿es su creación literaria prolongación de sí misma?, ¿existe travestismo literario en su obra narrativa? ¿es su discurso juego de simulaciones, recurso estilístico?

Josefina Vicens confiesa en una de sus escasas entrevistas, que su personaje José García es totalmente autobiográfico en cuanto contradicción de deseo e imposibilidad de escribir. El sólo hecho de utilizar su nombre en masculino –Josefina y José– nos invita a entrar en su laberinto en donde reinan las verdaderas fuerzas afectivas. También confiesa que su universo narrativo es tan gris como el de ella misma, que sus héroes son medianos porque ella es mediana; y que a Luis Alfonso, su segundo personaje, lo mató en vida por su personal inquietud metafísica respecto a la muerte (Campos, Marco 38-30).

Estos importantes testimonios acerca de su presencia en ambas novelas, contrastan al mismo tiempo con otra presencia no menos importante: la constante voz masculina que caracteriza sus dos novelas. V.Woolf diría que Josefina, a pesar de poseer los sentimientos propios de una mujer, sólo cuenta con el lenguaje de los hombres y que lo que hace la diferencia es la temática, no la voz¹⁹.

¹⁹ Virginia Woolf, en *Las mujeres y la literatura* (83) señala que existe una gran diferencia entre las experiencias del hombre y las de la mujer; pero que la diferencia esencial radica en que cada sexo se describe a sí mismo.

Sin embargo, en este caso es también la temática la que está enmascarada: aparentemente maneja temas universales como el drama de la soledad, el vacío interior, la tragedia del implacable destino, el anhelo de trascendencia, la muerte, la necesidad del amor, entre otros temas; pero en el fondo se percibe una voz femenina en forma encubierta que sí aboga por las causas femeninas, a pesar de reconocer la fuerza que ocultan; y condena los eternos masculinos que reconoce como debilidades maquilladas.

Sus varones, no sólo piensan a menudo estupideces, sino que nunca las reconocen a pesar de estar rodeados de mujeres en aparente silencio, que sí tienen muy claras las cosas. El hombre necesita el constante reconocimiento de los que le rodean, necesita ser alguien importante, seductor y aventurero. El hombre, aunque finge lo contrario, está más obsesionado por su cuerpo que la mujer. El hombre es débil.

El discurso novelado de J.Vicens, por su peculiar forma de activismo, se ha llegado a etiquetar con el término *posfeminista*, porque sí encarna una voz femenina en forma encubierta y sí aboga por la causa femenina; la elección masculina en la voz es un acto feminista y por ello logra su pretendido alcance universal (Barrau 2).

El eterno femenino de la conciencia corporal, la sensualidad y la sensibilidad, J.Vicens lo desplaza al *otro masculino* en una fría inversión que viene a demostrar una vez más que la sexualización discursiva no es más que un recurso textual, no una condición natural. Alexandra Luiselli llama a esto “los espacios de la

bitextualidad narrativa, una zona donde combaten lo femenino y lo masculino en forma tanto argumental como autoral" (*Rev. De Humanidades* núm.2).

Las expectativas de lectura, derivadas del hecho de saber que el escrito fue hecho por una mujer, serían esperar que de alguna manera nos muestre su *sensibilidad femenina*, que exhiba su vulnerabilidad, que exprese la primacía de los afectos en su vida, que hable de su mundo privado, que muestre sus sentimientos de madre y de amante etc., pero Josefina Vicens se adelanta muchos años a su tiempo y opta por una estrategia narrativa de travestismo literario, en donde sutilmente encara al lector con la ambigüedad sexual de una contundente voz masculina enmascarando la silenciosa voz femenina.

José o Josefina, son un mismo individuo asexuado que se dobla y se desdobla en un juego de voces; y en las dos novelas aparece como única pista, el pacto implícito que la autora propone a sus lectores por el hecho de darse a conocer como mujer a través de su firma. En ninguna de sus dos obras, la autora disfraza a sus personajes; a quien enmascara es a su discurso narrativo. Su palabra es usurpación y ocupa un lugar ajeno. En un espacio donde no encontramos mucho que ver, abunda lo que habría que interpretar dentro de un discurso de matiz híbrido.

Que Josefina empleó un peculiar tipo de travestismo en su vida y en sus obras, es evidente; lo plausible es la pasión y el empeño que puso en ello para alcanzar sus metas, porque a pesar de que no se propone específicamente una desconstrucción del eterno masculino, con el solo hecho de señalarlo, lo evidencia. Y

de una manera muy sutil, trabaja en la gestación de un nuevo orden en donde las fronteras entre hombre y mujer, sean menos agresivas.

Señala P.Ricoeur, que no existe el punto de vista del espectador absoluto, "toda perspectiva expresada, es en cierto sentido ideológica" (*Time and narrative*). La ideología es aquí la figura de la identidad y de la integración, y a J.Vicens la encontramos dentro de esa mediación simbólica de clase y de sexo.

Su lenguaje poético se encuentra en perfecta armonía con una realidad inconclusa que se está gestando continuamente y que encubierto o no, es creación. La trasgresión de sus voces vienen siendo sólo una metáfora que intenta destruir un orden viejo para sugerir un orden nuevo, siempre lejano pero posible.

El fenómeno del travestismo literario ha estado presente en diferentes tiempos y lugares del mundo y sus manifestaciones han sido muy diversas; lo que hace impostergable su estudio, es lo recurrente de su aparición, ya sea como recurso estilístico o como verdadera vocación del autor.

Yo considero que todos los seres humanos compartimos tantos impulsos irracionales, tan poderosos y tan arraigados, que nunca lograremos eliminarlos, porque son parte de la naturaleza humana y sin ellos no tendríamos ni religión, ni arte, ni amor. Josefina Vicens abrió un espacio ficcional en donde se atrevió a saltar el cerco de su propio condicionamiento genérico y mirar con ojos propios la vivencia de la otredad sexual, logrando así sellar con sus lectores los lazos siempre

incluyentes de la comprensión humana. Esto definitivamente la sitúa en un lugar privilegiado de nuestra literatura mexicana.

5. BIBLIOGRAFIA Y OTRAS FUENTES

Aguilar, Cecilia. "El travestismo literario fue una práctica ampliamente difundida en el siglo XIX." Ciclo "Al filo de la literatura". Palacio de Bellas artes. DF, México. 29 de oct. de 1998.

Barrau, Oscar. "Josefina Vicens y J.O. y Gasset o la imposibilidad de diálogo sobre género". *Especulo*, Revista de estudios literarios, núm.22. Universidad Complutense de Madrid. España. (s/f).

Barthes, Roland. *El susurro del Lenguaje*. España: Editorial Paidós, Colección Paidós Comunicación, núm.28. 1987.

Basave Fernández del Valle, Agustín. "Vocación y estilo de México. Autoexposición filosófica". *El Porvenir*. Secc. Culturales, [Monterrey, N.L.] martes 24 de julio de 1984: (s. pág.).

Birkenmaier, Anke. "Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy. Enlace de origen". Yale University, EUA. (s/f).

Bradú, Fabienne. *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*. México, D.F.: Ed. FCE, 1998.

- Brown, Norman O. *Eros y Tanatos. El sentido psicoanalítico de la historia*. Trad. de Francisca Perujo. 2ª. ed. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1980.
- Buber, Martín. *Yo y Tú*. Trad. Horacio Crespo. Col. Ideas de nuestro tiempo. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Galatea Nueva Visión, 1960.
- Campos, Julieta. *Función de la novela*. Serie del volador. México, D.F.: ed. Joaquín Mortiz, 1973.
- Campos, Marco Antonio. "Pequeñas Cosas Grandes". México, D.F. *Revista Vuelta*. Núm.105, Agosto de 1985 : 38-39.
- Cano, Gabriela y Verena Radkau. *Ganando Espacios. Historia de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens. 1920-1940*. México, D.F.: Colección Correspondencia. UAM, 1989.
- Caruso, Igor. *La Separación de los amantes. Una fenomenología de la muerte*. Trad. de Armando Suárez y Rosa Tanco. 12ª ed. México, D.F.: Siglo veintiuno editores, 1985.
- Conte, Joseph M. " Design and Debris: John Hawkes's Travesty, Chaos Theory and Swerve". [Basura y destino: travestismo, caos y desviación en John Hawkes] *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. EUA. Núm.2, vol.37. Invierno de 1996: 120.

De Beauvoir, Simone. *Una muerte muy dulce*. Trad. de María Elena Santillán.
México: Ed. Hermes/Sudamericana, 1975.

Domenella, Ana Rosa. "Un clásico marginal". *La Jornada Semanal*. México, D.F. 22
de nov. de 1998.

Freud, Sigmund. *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Trad. de Luis López Ballesteros,
7ª ed Madrid, España: Alianza Editorial. Col. El libro de bolsillo, 1983.

Howard, Jean E. "Crossdressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern
England". [Atuendo-invertido, teatro, y lucha de géneros, en los albores de la
Inglaterra moderna] . *Shakespeare Quarterly*. Vol.39 EUA. Invierno de 1988:
418-40.

Jones Guetti, Barbara. "Travesty and Usurpation in Mme. De Lafayette's Historical
Fiction". [Travestismo y usurpación en la ficción histórica de Mme de
Lafayette]. *Yale French Studies*. Núm.69 EUA. 1985: 211-21.

Kleiman, Carlos, dir. *Los Nuestros*. Videograbación hecha para Televisión Educativa
SEP cultura y CONACULTA. Vol 7. México. 1980.

Luiselli, Alessandra. "La bitextualidad en las novelas de Josefina Vicens". *Revista
de Humanidades* Núm.2. Abstract. México. 1997.

Michel, Andree. *El feminismo*. Trad. de Juan José Utrilla. 1ª ed. Serie biblioteca joven. México, D.F.: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1983.

Monsiváis, Carlos. "Sergio Pitol, personaje de sí mismo". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. Núm.387. México, D.F. Marzo de 2003: 12.

Montero Sánchez, Susana. "El Travestismo literario: ¿Simulación, Metáfora O Discurso Andrógino? ". *Revista Presencia Latinoamericana*. UNAM. México, D.F. Invierno de 2001: 2-9.

Montes de Oca, Francisco. *Literatura Universal*. 11ª ed. México: Editorial Porrúa, 1967.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 11ª ed. Col. popular, núm.107. México, D.F.: Ed. FCE, 1983.

Ideas y Costumbres II. Usos y símbolos. Obras completas edición del autor. Círculo de lectores. México, D.F.: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1996.

Quezada, Silvia. "El discurso femenino a trasluz". Ponencia presentada en el Primer Encuentro Latinoamericano de Editoriales Alternativas, en Guadalajara, Jal. México. Julio de 2001.

Reisz, Susana. "¿Quién habla en el poema...cuando escribe una mujer?". Lehman Collage and The graduate Center, CUNY. EUA. (s/f).

Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. Armando Suárez, M. Olivera y E. Inciarte, traductores. 5ª ed. México: Siglo veintiuno editores, 1983.

Sí mismo como otro. Agustín Neira y María Cristina Alas de Tolivar, traductores. México: Siglo veintiuno editores, 1996.

Time and Narrative. Conversaciones en National Humanities Center North Carolina. EUA, 1984.

Robinson, W.P. *Lenguaje y conducta social*. Trad. de Federico Patán López. México: Editorial Trillas, 1978.

Sarduy, Severo en Fernández Moreno César. *América Latina en su Literatura*. 10ª ed. México, D.F.: Ed. Siglo Veintiuno, 1986.

Siver, Pilar. *Nietzsche y Freud*. Colección Biblioteca didáctica de filosofía. Vol. 17. Barcelona, España: Ediciones Vicens-Vives, 1989.

Skandera-Trombley, Laura. "Mark Twain`s Cross-dressing". [El atuendo invertido de Mark Twain]. *Collage Literatura*. Vol. 24 EUA. Enero de 1997: 82-96.

Sófocles. *Siete Tragedias*. Colección Teatro. 5ª ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

Vicens, Josefina. *El libro vacío*. Colección Lecturas Mexicanas, segunda serie.

Núm.42. México, D.F.: ed. por SEP, 1986.

Los Años Falsos. Serie La Invención. México, D.F.: Martín Casillas Editores, 1982.

Walén, Densé A. "Constructions of Female Homoerotics in Early Modern Drama".

[Estructuras del homoerotismo femenino en los comienzos del Drama Moderno]. *Theatre Journal*. Vol.54, núm.3 EUA. Octubre de 2002: 411-30.

Woolf, Virginia. *Las mujeres y la literatura*. Trad. de André Bosch. Ediciones de bolsillo núm.569. Barcelona, España: Ed. Lumen, 1981.

Wölfflin, Heinrich. "Arte barroco en Italia". *Historia del Arte*. Vol.8. 10 tomos. México: Salvat Mexicana de Ediciones, 1979.

