

## Muerte y patriarcado en los años falsos

Ana Rosa Domenella  
PIEM, El Colegio de México, UAM-I

*Me importa más mi vida que mi propia literatura.*  
Josefina Vicens

Josefina Vicens nació en Villahermosa, Tabasco, el 23 de noviembre de 1911 y fue sepultada en México en 1988, el día en que hubiese cumplido 77 años de una vida intensa y apasionada.

Sólo dos libros son suficientes —como en el caso de Nellie Campobello y Juan Rulfo— para asegurarle un lugar fundamental en la literatura mexicana contemporánea; dos breves y espléndidas novelas: *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982).

El libro vacío recibe el premio Villaurrutia; es el tercer otorgado por los propios escritores al mejor libro publicado en cada año: los anteriores los habían recibido Octavio Paz y Juan Rulfo. La novela compite con *La región más transparente* de Carlos Fuentes y *Polvos de arroz* de Sergio Galindo; que también se convertirán en "clásicos" de la narrativa mexicana. Recibe Vicens elogios unánimes de la crítica y una carta de Octavio Paz, desde Europa, que se incluirá, a manera de prólogo, en la edición francesa de Julliard de 1964 —*Le cahier clandestin*— traducida por Dominique Eluard y Alaíde Foppa; también en la edición mexicana de *Transición* de 1978.

Paz no retacea su admiración por la novela: "Simple y concentrada, a un tiempo llena de secreta piedad e inflexible y rigurosa." Es admirable, dice, que con un tema como la "nada", "haya podido escribir un libro tan vivo y tierno" y confiesa coincidir con el protagonista José García entre la imposibilidad de escribir y la necesidad de hacerlo.

Cuando los periodistas interrogan a Paz después de la muerte de la muerte de Josefina, comentará que *El libro vacío* resulta heterodoxo dentro de nuestra tradición por ser "una introspección en el alma, en la conciencia de un escritor", e incluye a Vicens dentro de una tradición de escritores mexicanos de "obra reducida más no limitada", "escasa pero profunda"; por supuesto nombra a Juan Rulfo y también a dos poetas: Villaurrutia y Gorostiza. Podríamos nosotros añadir a tan prestigiosa lista el nombre de Julio Torri.

Es justo recordar que en 1958 aún no se difunde en México, ni en el resto de Hispanoamérica, la obra crítica de Roland Barthes, Maurice Blanchot y otros representantes del estructuralismo francés que tanta influencia ejercerá en las dos décadas posteriores en círculos académicos y literarios de nuestros países con el estudio y puesta en práctica de la metaficción y la reflexión sobre la producción de la escritura. Por tal razón, como bien lo señala Jorge Ruffinelli, es novedosa esta novela donde se narra el drama de no poder escribir en un "obsesivo y radical cuestionamiento de la escritura", tema que más tarde estará presente en la obra de Salvador Elizondo<sup>1</sup>

Veinticinco años más tarde, cuando Josefina cuenta con 67 años de edad, se edita su segunda novela, *Los años falsos*, que recibe el Premio Juchimán de Plata en su tierra, o su "agua", como llamaba Carlos Pellicer a Tabasco. Uno puede preguntarse, entonces, qué hizo la escritora en ese cuarto de siglo. Simplemente vivir, porque como ella afirmaba: "cuando vivo me olvido de escribir". Eso nos confesó cuando la visitamos un grupo de investigadoras del Taller de narrativa femenina mexicana del PIEM, en su casona de la colonia Del Valle

que resultaba en exceso grande para cobijar su pequeño cuerpo. Nos contó que siempre había vivido "en llamas", por algún sobrino, por algún amigo o por un problema sindical.

Hija de madre tabasqueña, que fuera alumna de Pellicer, y de padre inmigrante español oriundo de las Islas Canarias, fue la única rebelde entre las cinco hermanas y la preocupación de sus padres por tal motivo, desde ser campeona de balero en su niñez, apasionada de la fiesta brava o por su trabajo en los ejidos como secretaria de acción femenil en la Confederación Nacional Campesina.

Josefina Vicens sentía una genuina atracción por la muerte y cultivó, amorosamente, su necrofilia desde joven. En una entrevista le cuenta a Elena Poniatowska que le advertía a sus amigos que si algún día llegaba a suicidarse no sería por motivos económicos, amorosos o existenciales, sino simple y llanamente por "curiosidad", a lo cual le respondían los amigos: "Espérate tantito, de todos modos lo va a ver". Sin embargo llega hasta la vejez, ese "descuido imperdonable" como ella decía, aquejada de una ceguera parcial.

En la citada visita nos relató que realizaba de joven sus paseos en el Panteón Francés y como los chiquillos la acosaban ofreciéndole ayuda para arreglar la tumba o cambiar las flores, ella les pidió en una ocasión que buscasen una tumba muy antigua; debía decir "Josefina Vicens". Mientras nos contaba la anécdota con tono risueño la acompañaba su calavera "Lorenzo", regalo de un estudiante de medicina.

La muerte es estructurante en su segunda novela y en un relato que publicó en Villahermosa y luego se reprodujo en la revista *Plural* en 1989; me refiero a "Petrita", donde la narradora dialoga con la protagonista de un cuadro titulado *La niña muerta*. Este cuadro lo pintó Juan Soriano y perteneció a la autora;<sup>2</sup> es el único relato publicado por Vicens y también la única vez que utiliza un punto de vista femenino, ya que sus dos novelas están protagonizadas y narradas por personajes masculinos: el oficinista José García en *El libro vacío* y el adolescente Luis Alfonso Fernández en *Los años falsos*. Sin embargo, existen soterrados vasos comunicantes entre el material que compone sus novelas y los datos biográficos de la aurora, quizá por aquello que afirmaba Alejo Carpentier que la novela es siempre algo autobiográfica por nutrirse de experiencias personales.

El nombre de José García está tomado de dos de sus seudónimos: el Pepe Faroles de las crónicas taurinas y el Diógenes García, comentarista político. Al firmar como hombre sus trabajos periodísticos se inscribía en una larga tradición de escritoras que utilizaron seudónimos masculinos; también complacía su versatilidad y espíritu lúdico. En este aspecto narra que cuando era empleada del Departamento Agrario y se aburría de firmar asistencia, escribía en su tarjeta: "Leona Vicario", "Greta Garbo" o "Napoleón", hasta que la mandó llamar el jefe y en vez de castigarla por su travesura la nombró —con buen tino— su secretaria particular.

Es testimonial la angustia de José García frente a la página en blanco y su exceso de espíritu autocrítico; confiesa Vicens que lo escrito por la noche la decepcionaba por la mañana. Josefina corrigió una y otra vez las pruebas de su primera novela hasta que el editor se lo prohibió por el costo del plomo; entonces llegó a un acuerdo con el corrector de entregársela muy temprano, pero éste finalmente le aconsejó: "Mire, su libro me gusta, no lo siga corrigiendo porque se le va a secar."

Cuando Emmanuel Carballo le envió un cuestionario sobre por qué y para qué escribe y cómo lo hace, Josefina le respondió por escrito: "¿Cómo escribo? Pues como trata de explicarlo José García: mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre se prolonga hasta el punto de mi pluma[...] Me pertenezco todo, me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inminencia de la palabra [...]".<sup>3</sup>

Luego continúa su reflexión: "Escribo como si a mí misma me contara un secreto casi inconfesable, en el que me encuentro involucrada y nadie debe conocer. Escribo, pues, para nada; escribo por condena, escribo para mí."

Al optar por la óptica masculina para narrar sus novelas Vicens acentúa la convención literaria, el "artificio" artístico y ese desdoblamiento al que me he referido en otro trabajo,<sup>4</sup> se repite en múltiples dualidades.

La mujer está en el corazón de la  
contradicción del patriarcado.

Juliet Mitchell

En *Los años falsos* la obsesión por la escritura se sustituye por la obsesión de la muerte y el recurso de la primera persona se complejiza con el desdoblamiento de un tú presente e implícito a la vez en el discurso del protagonista. La figura del padre, además, se torna omnipresente y es por tal razón que me interesa analizar la presencia del patriarcado en la novela.

La idea de escribir esta historia de cómo le roban la vida a un joven y lo obligan a vivir la vida de su padre muerto, le surgió a la autora de una anécdota que le contara su amigo Juan Soriano, único varón de una familia mayoritariamente femenina; cuando murió su padre, que trabajaba en el ámbito político, se negó a hablar con los amigos de éste por temor a que le ofrecieran su puesto.

*Los años falsos* es una novela breve y compleja que admite diversos acercamientos críticos. Con Barthes puede proponerse, como primer "esclarecimiento", el temático antes que el formalista ya que "no se puede comenzar el análisis de un texto [...] sin una aproximación semántica (de contenido), temática, simbólica o ideológica."<sup>5</sup>

A pesar de que a Josefina Vicens no le interesó subrayar el aspecto político en la novela, la crítica lo señaló. Por ejemplo, Armando Pereira, en una reseña en *Vuelta*,<sup>6</sup> dice: "En cierta forma la novela podría leerse como una sutil metáfora de la política mexicana; política del continuismo, política que ha cifrado sus asignos en la superficie del espejo", sin embargo afirma que dicha lectura, aunque "plenamente justificada", sería reduccionistas.

David Lauer en su artículo "Lo patriarcal en *Los años falsos*"<sup>7</sup> manifiesta su admiración por "la destreza de la autora para representar el mundo masculino de parrandas políticas sin expresarlo con amargura". Para Lauer; es el sistema patriarcal el que devora al joven Luis Alfonso y está vinculado con la realidad política de México; detecta también un nexo entre la "misoginia, la ambigua figura de la madre y la homosexualidad oculta del macho" (art. Cit. P. 16).

*Los años falsos*, de escasas cien páginas, comienza y acaba junto a una tumba durante la visita familiar por el cuarto aniversario de la muerte de Poncho Fernández, padre del narrador protagonista, joven de diecinueve años en el presente de la narración. Mientras la viuda y las hermanas limpian y arreglan la tumba y rezan —oficio propio de mujeres— el protagonista reflexiona, recuerda y cuestiona su lugar en el mundo, tanto efectivo como doméstico y familiar, dentro de un fluir temporal subjetivo que es el propio de la novela contemporánea. Luis Alfonso conversa, discute y evoca a su padre omnipresente a pesar de los cuatro años de ausencia física. En esta autorreflexión o soliloquio del adolescente, los lectores nos enteramos de su vida "prestada", de su enfermiza dependencia del padre y de cómo heredó su vida, en cuanto a trabajo, familia, amigos e incluso amante, cuando éste murió accidentalmente en uno de sus múltiples alardes de machismo.

Toda la novela gira en torno a la figura del padre, al nombre del padre, desde la perspectiva del único hijo varón y del resto de los personajes; por tal razón los estudios sobre la paternidad y el patriarcado nos serán útiles para abordar el análisis de la segunda novela de Josefina Vicens.

Tanto Engels como Freud, desde posiciones teóricas diversas —el materialismo histórico y el psicoanálisis—, coinciden en afirmar que la civilización (como opuesta a la naturaleza) es de orden patriarcal, ya que todas las sociedades conocidas, a pesar de que algunas adopten el sistema matrilineal, conceden a los hombres el poder de dictar las leyes. Engels remonta el origen de los documentos escritos, para Freud es anterior y en su búsqueda de los orígenes propone, antropológicamente, el mito del padre totémico asesinado por una conspiración filial y fraterna, para repartirse el poder y las mujeres que acapara ese padre originario, el *Urvater*. Los hijos se identifican con el padre asesinado e internalizan su culpa, pero también expresan el placer por el éxito de la transgresión cometida y lo festejan incorporando al padre y su poder en la comida totémica.

Sin embargo, como afirma Juliet Mitchell en *Psicoanálisis y feminismo*, el padre se vuelve más poderoso en la muerte que en la vida [...] El padre simbólico muerto es mucho más decisivo que cualquier padre viviente real que meramente transmite su nombre". Si al padre real se lo puede matar -y la literatura presenta ilustres ejemplos de parricidios—, al padre simbólico no, porque desde siempre está muerto, lo que le otorga garantía y perennidad a la ley. Los efectos prominentes de esta ley, desde la perspectiva lacaniana, serían: la organización simbólica y diferenciación de los sexos, la diferencia de las generaciones y la fundación del deseo.<sup>8</sup>

Es precisamente en esta marca simbólica del Padre muerto, que los niños y niñas encuentran su hogar cultural en la instancia del complejo de Edipo, que sería la ley internalizada del orden patriarcal con sus reglas precisas de exogamia (en todas las sociedades lo que se intercambian son mujeres) y del tótem, es decir, las leyes contra el incesto y el asesinato del padre.

Según Juliet Mitchell, suele confundirse el complejo de Edipo con nuestra familia nuclear —y triangular de madre, padre e hijo- pero esto ocurre, según la citada crítica, en el contexto específico de nuestra sociedad.

El complejo de Edipo, que el psicoanálisis describe como "el conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño (y la niña) experimenta respecto a sus padres",<sup>9</sup> puede ser "positivo" o "negativo". En su forma *negativa*, que es la que se aparece en la novela, es contraria a la historia del Edipo Rey de Sófocles, o sea: amor hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el progenitor del sexo opuesto; aunque ambas formas se encuentran, en diferentes grados, en la forma llamada *completa* del complejo de Edipo.

Si en *El libro vacío*, los dos cuadernos que adquiere José García para escribir su novela son una bipartición que estructura toda la novela en infinitas dualidades formales y que responde, como ya he mencionado, a la bisexualidad implícita entre al autora Josefina Vicens y el mundo masculino que recrea; en *Los años falsos*, como lo anticipara Eliana Abala en su artículo sobre *El libro vacío*, predomina la tripartición.<sup>10</sup> La constante referencia al tres en la segunda novela de Vicens tiene que ver, a mi parecer, con la triangulación edípica y la estructura patriarcal, también presente en la tríada cristiana de Dios Padre/Hijo y Espíritu Santo.

El título *Los años falsos* se refiere a esos años en que el adolescente ha llevado una vida heredada, no propia. La novela se inicia con una oración aparentemente ilógica desde el punto de vista sintáctico: "Todos hemos venido a verme", esa inclusión de la primera persona, abre el enigma que se develarán en el transcurso del relato. Finaliza con un "Amén" que cierra la novela y marca el final del rezo familiar y fúnebre.<sup>11</sup>

El "todos" de la visita ritual a la tumba paterna incluye a la madre, las gemelas y las personas —imaginariamente intercambiables— del narrador y su padre muerto. "el nosotros" no sería un yo multiplicado o cuantificado, sino, como afirma Benveniste, "un yo dilatado más allá de la persona estricta, a la vez acrecentado y de contornos vagos".<sup>12</sup> Estos "contornos vagos" permiten en la novela que Luis Alfonso se refiera al padre como si fuera él mismo o dialogue con él con un tú —que es la "sola persona imaginable" según Benveniste— y otras veces invocando un él, que es la forma de la "no persona" (op. Cit., p. 168). El texto confirma que ese yo del narrador en realidad son tres: "Quedé así como dividido en tres: el heredero de ti, el huérfano de ti y el encargado de acompañarme y consolarme" (p. 76).

Al padre que se dirige la voz narrativa está relacionado con el nombre del padre o sea el padre simbólico al que nos hemos referido y que separa al niño de la madre, relativizando el poder de ésta en el deseo del niño; pero también es el padre imaginario, o sea la imagen del padre forjada desde la perspectiva infantil: un padre de alta estatura, fuerte y digno de ser admirado y que recubre al padre real. Lo real —o "el real" — desde la perspectiva lacaniana no sería el padre de la realidad empírica ni el progenitor, como afirma Philippe Julien en su ensayo sobre la paternidad,<sup>13</sup> sino "quien introduce lo imposible", que es, en definitiva, la imposibilidad de saber "la verdad" de la paternidad. Tema éste que se relaciona, de manera compleja, con el adagio jurídico: *Mater Certissima, Pater semper incertus*; es incierto en cuanto a ser demostrado en un saber explicativo.

Pero regresemos a presencia del número tres y la tríada en la novela. Además del "quedé así como dividido en tres" ya citado, se encuentra otro: "No pudo más con este triángulo del diablo" (p. 91); "no soy tu esclavo, soy tu dueño y puedo quitarte y darte la vida. Soy Dios. Es magnífico ser Dios. ¡Resucita a Poncho Fernández! ¡Muérete Poncho Fernández!" (p.100). En su delirio el adolescente ya no es el padre de familia muerto con su pequeña autoridad doméstica, sino el Padre con mayúscula, el hacedor del universo, el verdadero amo en el ámbito religioso; Luis Alfonso le grita (en silencio) a su progenitor que ahora él encarna a Dios, pero no un Dios amoroso, sino vengativo, En sus fantasías, Luis Alfonso ha logrado suplantar al padre en el lugar del poder absoluto, en el papel como amo y dueño de la vida y la muerte.

Simbólicamente el número tres se relaciona con la divinidad y la perfección en diversas culturas. Por ejemplo, son tres los Reyes Magos, las tres virtudes teologales, la divina trinidad cristiana, pero también en la religión hindú: Brahma, Vishnú y Shiva; representa al hombre y el número perfecto para los chinos, ya que éste es hijo del Cielo y de la Tierra y completa la gran tríada.<sup>14</sup>

En tribus africanas el número tres representa al principio macho (los dogon y los bambare) y también al movimiento, en oposición del número cuatro que constituiría el símbolo de la feminidad.

En *Los años falsos* esta tripartición es recurrente y el propio protagonista impone su triple nombre: Luis Alfonso Fernández, frente al apodo del padre: Poncho Fernández. Pero es con el "Nombre del Padre" con el que se aplica la ley, el que distingue al heredero del desheredado. Un padre que hereda al varón —y no a las hijas mujeres— su trabajo, sus hábitos, sus amigos, el traje negro, la cadena con las llaves y la pistola que constituirían símbolos de investidura de poder en el registro imaginario, desde la perspectiva del hijo. El consciente y a veces arduo trabajo de imitación tiene su recompensa cuando oye decir: "Es exacto a su padre en todo, hasta en las manías"; o cuando la madre exclama: "¡Dios mío, si parece que lo estoy viendo!" (p.96)

Pero lo que más colma de felicidad al primogénito es oír decir a la amante, que también hereda de su padre, que sus hermanas no existían para su padre: "Creo que tú eras lo único que existía para él" (p. 97).

El concepto de desheredado es también un concepto patriarcal, afirma Celia Amorós en su obra *Hacia una crítica de la razón patriarcal*;<sup>15</sup> no existe sin "división del reino" y es cómplice de "las divisiones de clases, porque necesita clasificar, porque sin clasificación discriminatoria no hay herencia ni genealogía y el Nombre del Padre solamente funciona y significa en el contexto de un determinado sistema de distribución de Nombres" ( op. cit., p. 78 ).

Es en nombre de esta ley que distribuyen las carencias y las marcas y, también, "el heredero del desheredado, al legítimo del bastardo" y, por extensión, al verdadero del impostor ( ibid, p. 83 ).

Esto ocurre en las historias familiares pero también en el ámbito del poder político, como puede leerse en *Los años falsos* en relación con personajes como el diputado y las referencias al presidente y a ciertos héroes revolucionarios como Emiliano Zapata. Las novelas hacen referencia implícita a la legitimidad y a la bastardía, a lo verdadero y a la impostura también en el terreno de la Revolución y sus herederos.

En la historia de México independiente han ocurrido parricidios simbólicos; también en el plano social, y debido a conquistas logradas por luchas populares (de clase pero también de *género*), el poder patriarcal ha ido perdiendo batallas y espacios de poder. Un presidente de origen indígena e ideas liberales, como lo fue Benito Juárez, se atrevió a ordenar el fusilamiento de un emperador europeo —invasor— que pretendía encarar una figura paternal y benévola para el pueblo mexicano. La Revolución Mexicana impone cambios sociales profundos y derroca un poder de corte absolutista como fue el porfiriato. Incluso los presidentes posrevolucionarios van perdiendo poder después de la etapa de la lucha armada y concluido el maximato.

En *Los años falsos*, cuyo marco de referencia extratextual es el México de los setenta, se critica el modo de ejercer el poder de esos hombres a los que Poncho Fernández servía. En la historia narrada se producen actitudes prepotentes, machistas, del sistema: ser duro con los inferiores e incondicional y dócil con los de arriba. Sin embargo, en la novela, los campesinos, a lo que la Revolución "no les ha hecho justicia", se atreven a denunciar, a manifestar su desacuerdo frente al representante de ese sistema autoritario y patriarcal. Y Luis Alfonso los apoya.

En lo que correspondería al capítulo XX, aunque no están numeradas las subdivisiones en la novela, aparece la única fecha puntual del relato:

Un 10 de abril, durante la campaña, lo recuerdo muy bien, estuve a punto de recuperar mi vida: el Diputo me cesó. A los ocho días volvió a darme el empleo, "no porque te lo merezcas; lo que has hecho no tiene disculpa, sino porque tu padre fue un gran amigo mío" (p. 78).

La fecha remite a un hecho histórico que se indica, implícitamente, en el texto: una ceremonia en homenaje a Emiliano Zapata; en efecto, un 10 de abril de 1919 fue asesinado en una emboscada en su Morelos natal. Un diputado, como hombre de un sistema que ha petrificado su origen revolucionario, en una especie de compulsión a la petición: "pronunció, más bien repitió, el discurso que decía en todos los poblados". De la memoria del narrador protagonista se rescatan *tres ideas, tres frases hechas y vacías ya de contenido*:

...la reivindicación de los sufridos hombres son el nervio vivo de la patria...

...la generosa sangre derramada en las trincheras revolucionarias...

...el señor Presidente es nuestro guía nuestro paladín, y su patriótico ejemplo es faro de luz para todos los mexicanos..." (id.).

Mientras el adolescente, aprendiz de político, reflexionaba sobre lo que consideraba como "una farsa indignante", un campesino responde al discurso oficial y de esa respuesta digna, el narrador rescata, nuevamente, tres ideas que se oponen a las primeras.

...el nervio vivo de la patria se va a morir esperando la mentada reivindicación...

...mientras nos despojen y nos asesinen, mejor ni le hagan homenajes a Emiliano Zapata...

...y que no crea el señor Presidente que vamos a pensar que él es honrado mientras tenga achichincles rateros... (p.79)

Por lo tanto, las fisuras del sistema se ponen de manifiesto, atentando contra una imaginaria completud.

Hay tres figuras masculinas (y paternas) ausentes físicamente en la ceremonia descrita, pero que hacen pesar su presencia en el capítulo: Emiliano Zapata, el presidente y Poncho Fernández dos de ellos ya muertos y el segundo, sin nombre, es más bien un símbolo de poder, una función que excede al sujeto real que la encarna sexenalmente.

A estas tres figuras podría aplicárseles la categoría de "ideal del yo" trabajada por Freud. El ideal del yo resulta de la convergencia del narcisismo (idealización del yo) y de la identificación con los *padres*, con sus sustitutos y con los *ideales colectivos*, y es a partir del discurso del *otro* que el sujeto realiza esas identificaciones; constituye, además, un modelo al que el sujeto intenta adecuarse. El ideal personal de Luis Alfonso es, sin lugar a dudas, su propio padre; el ideal sustituto dentro del sistema y el partido para el que trabajaba, es el presidente, y el ideal colectivo encarnado de modo auténtico por los campesinos de Morelos y de forma espúrea por el diputado, es Emiliano Zapata. Este último es un modelo "positivo" dentro de la obra y también lo es, extratextualmente, para la autora<sup>16</sup> y para la mayoría de los mexicanos. Poncho Fernández es en principio "positivo" para su familia, amigos y su jefe, pero no lo es para el *ethos* específico que propone la novela. La visión crítica la da, parcialmente, el propio punto de vista del narrador protagonista con cierto manejo irónico, por ejemplo: "Tú dijiste siempre: el dinero es para gastarlo y lo que ahorran son unos coyones que le tienen miedo a la vida. Y como no eras ningún coyón, no nos dejaste ni un centavo"(p.46)

Otras voces afirman que "Poncho Fernández era lo que se llama un hombre"(p. 42) y los amigos aseguran: "era el más macho de todos, el más atravesado y el más disparador" (idem). Hay otra mirada superior en el texto, que podemos atribuir a un metanarrador o al "autor implícito" que cuestiona la validez de este retrato; y logra el rechazo del lector al subrayar los rasgos machista, acerándolos a la caricatura, a pesar del tono luctuoso que predomina en la obra. Por lo tanto Poncho Fernández es un modelo negativo, porque — como afirma el diputado— "no era ningún pendejo", como para aplaudir las palabras del campesino zapatista, como lo hizo su hijo y como castigo a su gesto solidario el diputado lo despidió (temporalmente) y los amigos lo dejan solo. El adolescente se pregunta: "Entonces, ¿no era yo tú?" (p.80).

En cuanto al presidente como modelo, como ideal del yo que sustituye al padre, es ambiguo en el texto. Los elogios del discurso oficial funcionan del mismo modo que las alabanzas a Poncho Fernández: frases hechas que suenan huecas y que tienen un propósito irónico que quien organiza los hilos de la narración: "guía", "paladín", "faro de luz". Desde la perspectiva de los campesinos —receptores críticos—, si no lo niegan, al menos lo ponen en duda con base en los subalternos que sí conocen: "no crea el señor Presidente que vamos a pensar que él es honrado mientras tenga achichincles rateros". Por su parte Luis Alfonso

piensa —pero no lo dice— en la "diferencia que existe entre el Presidente que describen los políticos, sentado poco menos que a la diestra de Dios Padre, y en el transitoriamente sentado en Palacio Nacional, rodeado de lacayos o en los bancos de Suiza" (p. 79).

La reflexión irónica, casi una humorada, sobre la figura presidencial excede, nuevamente, la óptica del narrador protagonista, quién —como actante— se limita a aplaudir "larga y ostensiblemente" el discurso del campesino, en uno de los pocos actos de rebeldía que asume a lo largo de la diégesis.

La escena no tiene un marco especial preciso; los únicos sitios mencionados son los que encarnan poder: los bancos de Suiza (poder económico); palacio nacional (poder político); la diestra de Dios Padre (poder celestial que reafirma la supremacía masculina). Implícitamente, Zapata y Poncho Fernández yacen en sus respectivas tumbas recibiendo homenajes públicos o familiares.

Odio y amor, a menudo me preguntas  
por qué hago esto, no lo sé, pero  
Siento que sucede y me atormenta.

Cayo Valerio Catulo

¿Y cuál sería el lugar que ocupan las mujeres, en sus distintos roles sociales, dentro de esta jerarquizada estructura patriarcal?

Las mujeres "legítimas" de Poncho Fernández: su mujer e hijas, se ocupan, a lo largo de toda la "historia", de limpiar y arreglar la tumba paterna, al igual que lo hacen con el espacio doméstico al que están confinadas.

A diferencia de los personajes masculinos, no reciben nombre propio, quizá porque para la sociedad la mujer es género, especie, más que singularidad o persona. Son propiedad del padre y se las hereda al hijo; Luis Alfonso llega a imaginarlas también muertas: "las tres adentro, enterradas, una sobre otra, de cualquier modo. Y yo solo en el mundo,, inacabablemente solo, sin ellas, sin ti, sin mí"(p.73). El verdadero heredero se refiere a ellas de modo despectivo: "Esas desconocidas, esas tramposas, esas dóciles" (idem).

En la casa, igual que en el espacio público, sólo se escucha la voz del varón, aunque no lo desee, como cuando regresa de su primera fiesta y espera, necesita, el regaño materno y en cambio recibe el mismo vaso con leche caliente que recibía el padre al regreso de sus parrandas.

Las gemelas, con nueve años al morir el padre y trece en el presente de la narración, son "tan flacas, tan feas, tan iguales" para el narrador que aleja cualquier intención incestuosa. Recuerda, ante la tumba, que admitieron inconscientemente la división familiar entre "el prepotente y ruidoso mundo de los hombres" y "el sumiso y mínimo de las mujeres". Termina subrayando que "en el nuestro, ni mi madre ni ellas tenían nada que hacer"(p.23). Queda clara la imposible comunicación entre los sexos en una curiosa fantasía de autosuficiencia y completud más cercana a la etapa preedípica; sin embargo se filtra en su discurso la nostalgia de esa completud y la conciencia de la falta: la marca simbólica de la castración: "Después, cuando las necesité tanto, cuando lo comprendí todo y quise compensarlas de esa infancia desleída a que las sometimos, ya no fue posible" (idem).

Las mujeres que entienden a los políticos en sus fiestas son vistas por el narrador con lástima y lejanía, y por el resto de voces masculinas como ganado: "Entonces él me indicó, señalándolas cortésmente, como si fueran animales, a las mujeres de que yo podía disponer y a las que no debía acercarme porque eran propiedad de los gallones" (p.66).



La animalización recubre también a los propietarios masculinos; "ellos actúan como bestias" para no errar la cercanía con los futuros elegidos del poder. El ambiente que los envuelve es turbio, alcoholizado y se habla de posibles candidatos, de cacería y de armas (otra actividad legendariamente masculina).

En la novela aparecen otras dos mujeres que sí atraen eróticamente al narrador protagonista; ambas son mayores que él: la madre de su compañero de escuela Manuel Requena y Elena, la amante de su padre.

El capítulo se inicia en un interrogatorio, a la vez rudo y tierno, por parte de los amigos del padre sobre su iniciación sexual. El narrador recuerda que por entonces su experiencia eran: "solitarias, imaginarias o mágicas" y todas, además, "pecado mortal". De su archivo memorioso rescata una de las clasificadas por él como "mágicas", la extraña visita al dormitorio de la madre de su amigo y la descripción de la habitación que parecía un desván con un trasfondo "indolente, desmayado, narcotizado"(p. 62). Un escenario expresionista con la "excesiva" cama desde donde surge una mujer que es casi la imagen de la Muerte: "clavículas salientes", "delgada", "pálida", "angulosa", "ojos hundidos", rodeada por el humo del cigarrillo, vestida con un camisón transparente, y de un "olor dulzón", que allí "agonizaba encerrado, sin salvación posible" (idem).

La muerte, *leitmotiv* de *Los años falsos* y obsesión confesada de la autora, materializada sus contornos difusos en esta presencia femenina que atrae irresistiblemente al adolescente, al igual que la tumba de su padre. Luis Alfonso se recuerda como alucinado, deseando entrar en esa cama (¿sepulcro?) de esa habitación "moribunda" y pertenecerse "por entero" y "para siempre"; como lo exige la muerte.

Pero el lecho gozoso que finalmente ocupa el huérfano es el de Elena (nombre de la "mujer más hermosa del mundo" y de guerras legendarias, según la mitología griega). Luis Alfonso conoce entonces la furia del amor y de los celos; a veces es el tercero excluido de ese triángulo edípico que forman con el padre; a veces el excluido es el otro. Otra vez amor y sepultura, Eros y Tanatos se entrelazan en el texto y producen una mezcla de angustia y goce en el protagonista: "Sin que Elena pudiese defenderse ni explicárselo, la hice caer en tu fosa y en tu cama, y en ambas nos amamos, nos torturamos y nos gozamos dos, los tres, intensamente, desesperadamente, inseparables"(p.100).

*Pulsión de muerte* autodestructiva, que tiende a resolver esas tensiones con el regreso al estado inorgánico, la tumba donde, imaginariamente, frecuenta el adolescente o el "montón de cenizas" en que cree convertirse. Pero, también. *Pulsión de vida*, aunque más débil, la pulsión que lo lleva al amor, a la autorreflexión, a la búsqueda de las palabras necesarias que le devolverán la vida: "son redondas, pulidas. La frase completa es como una joya"(p.55). No sólo el análisis cura con las palabras, también la comunicación solidaria y la creación artística; por eso el protagonista imagina al conjunto de palabras, a la frase, como "una joya". Palabras que ya no son las que sólo producen "ruido", como según el padre era el hablar de las mujeres de la casa; no son las de la letanía que, sin embargo, desencadenan los recuerdos; tampoco son las palabras de falsa retórica de los discursos del diputado. Las palabras que pueden salvarlo son las que aplaude al campesino de Morelos; las que quiere decir a su madre para asumir su legítimo lugar de hijo y no el usurpado de jefe de familia; la verdad que quisiera confesarle al amigo adolescente; las palabras que quiere decirle a Elena en vez de sus recriminaciones por celos: "¡Cuánto te amo Elena! ¡Cuánto te amo!" Esas son las palabras que no puede pronunciar.

Si José García se torturaba por no poder escribir, por no poder llenar su segundo cuaderno condenado a permanecer vacío, Luis Alfonso no puede hablar, no puede comunicar francamente sus temores e ilusiones y entonces busca la solución de la muerte que le pertenezca, o el refugio en el pasado, en la infancia como paraíso perdido:

Lo que yo quisiera es: no ser el marido y el hijo de mi mamá; ni el padre y el hermano de mis hermanas; ni, por ser hijo tuyo, el amigo de tus amigos; ni el protegido y ayudante de un político; ni tu rival y tu cómplice; ni el amante a medias de Elena. Lo que yo quisiera, papá, es tener otra vez seis años y oírte decir; "vámonos a dar una vuelta", o "verás cómo nos vamos a divertir", o "voy a llegar tarde, hijo, pero si piensas en mí todo el tiempo tal vez regrese más temprano"(p. 101).

El protagonista de *Los años falsos* quiere regresar a los seis años, época que según la teoría psicoanalítica, marca la declinación del complejo de Edipo y la interiorización del superyó, el niño y la niña encubren al padre real con un padre imaginario; es el tiempo en que se forja una imagen paterna de alta estatura, fuerte y bella, muy viril, cuyo modelo puede ser tomado de los medios de comunicación o de la literatura o de héroes; suficiente para encarnar un poco de la autoridad del padre simbólico.

Lo que Luis Alfonso quiere rescatar del pasado es su recuerdo de un padre amoroso, seductor, que lo prefería a él frente a sus hermanas y a su madre. *Esa es la imago*<sup>17</sup> que desea retener a pesar de que la realidad le impone otras imágenes paternas que a pesar de enaltecerlo, desde la perspectiva de los personajes que la emiten (la madre, los amigos, el diputado), lo desacralizan desde el ethos global del libro; desde la perspectiva de esa instancia superior del relato que urde los hilos de la novela, pero también desde el atormentado soliloquio del protagonista.

Luis Alfonso sabe que el regreso al pasado no es posible y en ese cuarto aniversario de la muerte de su padre (decíamos que el cuarto es, simbólicamente, un número femenino) desea morirse pero rescatando su singularidad, la diferencia; "tener mi caja, mi lápida, mi reja de alambón, mi cruz, mi bugambilia, mi lagartija y mis propios gusanos, mis propios gusanos, míos, míos"(p. 101). Quiere una muerte que le corresponda por entero ya que su vida fue heredada. Lo fascina la tumba, como lo atrajo antes la extraña mujer escuálida. Pero la novela no termina con este propósito sino con el reproche materno que interrumpe el flujo de sus pensamientos en un adverbio temporal; "entonces...". La madre reclama al hijo su participación en las ceremonias de la muerte, en torno de la cual gira la familia y el relato; "¿Ay, Luis Alfonso, por lo menos di amén!"(idem).

Según Derrida los ritmos mortuorios tendrían el significado de un conjuro contra la autofagia de la familia, contra las formas no simbolizadas de incorporación del cadáver, la devoración de la comida totémica, otro modo de incorporar el poder y el hombre del padre.

En la novela, la familia cumple con el deber de matar simbólicamente a su muerto, lo han hecho a lo largo de cuatro años, de este modo —podemos decir con Derrida— se rompen "malas circularidades incestuosas, apropiaciones en el ámbito de lo imaginario".<sup>18</sup> Las mujeres de la familia saben cumplir con las ceremonias —lo que no ocurre con el hijo que se niega a aceptar la muerte del padre y pide que no lo tapen o que no bajen el ataúd a la fosa—; ellas lo desposan con la tierra y cumplen rigurosamente con el duelo. Es precisamente la ley del padre simbólico, es en nombre del padre que debe darse sepultura a los muertos, porque éstos deben ser tratados "como cultura y no como naturaleza".

La palabra que cierra finalmente el relato, con el que culmina y muere —acaba— la historia narrada, es el "amén" pedido por la madre y que repite el hijo; palabra que etimológicamente significa "así sea" y que manifiesta una aquiescencia o deseo de que tenga efecto lo que se dice. Puede pensarse que, aunque con reticencias, el huérfano aceptará

finalmente la desaparición del padre y podrá concluir su duelo melancólico y virulento con esa imagen tan amada y tan odiada al mismo tiempo.

Los años falsos es también una novela de iniciación, de formación, de un niño y un adolescente en una sociedad patriarcal y clasista. La novela pone, además, un cuestionamiento a los valores heredados tanto en lo familiar como en lo político; y en cuanto al papel que juegan las mujeres —los personajes femeninos— aunque parezcan silenciados, están en el centro de la contradicción.

<sup>1</sup> El comentario de Ruffinelli se publicó en *La Jornada* el día 6 de octubre de 1984. Éste, al igual que otros datos, está tomado de la carpeta con recortes que nos facilitara Josefina Vicens cuando la visitamos en 1985, o del Centro de Documentación del PIEM; no siempre el material tiene la fuente.

<sup>2</sup> Ana Rosa Domenella, "La niña y la muerte. Petrita de Josefina Vicens", en *Signos*, México, UAM-I, 1991, pp. 249-256. El cuento "Petrita" se publicó primero en Villahermosa, pero no poseo los datos, y luego en la revista *Plural*, 218, noviembre de 1989.

<sup>3</sup> Josefina Vicens, *El libro vacío*, México, Transición, 1978. Este texto se reproduce de la contratapa.

<sup>4</sup> Ana Rosa Domenella, "Josefina Vicens y *El libro vacío*: sexo biográfico femenino y género masculino", en *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, México, El Colegio de México/El Colegio de la Frontera Norte, 1990, pp. 75-80.

<sup>5</sup> Roland Barthes, "Por donde empezar", en *Ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1978.

<sup>6</sup> Armando Pereira, "Los años falsos de Josefina Vicens", *Vuelta*, 69, agosto, 1982, pp. 38-40.

<sup>7</sup> David Lauer. "El sistema patriarcal en *Los años falsos*", en la cita de revista *Plural*, 218, noviembre de 1989, en homenaje al primer aniversario de la muerte de Josefina Vicens, pp. 13-16.

<sup>8</sup> Juliet Mitchell, *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres*, Barcelona, Anagrama, 1975. También para la discusión sobre lo femenino desde el punto de vista psicoanalítico, véase Martha Lamas y Frida Saal, *La bella (in) diferencia*, México, Siglo XXI, 1991. En especial los artículos de Frida Saal y Emilie Dio Bleichmar.

<sup>9</sup> Véase Jean Laplanche y Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* (1971), Barcelona, Labor, 1981, 3ª. ed.

<sup>10</sup> Eliana Albala, "El libro vacío. Un libro lleno de palabras", *Plural*, 240, septiembre de 1991, pp. 86-91. La crítica chilena realiza un minucioso y acertado análisis estilístico de la primera novela de Vicens a partir del estudio de antinomias temáticas, parejas de sinónimos y dualidad sintáctica. También apunta, sin desarrollar, *Los años falsos* como "imparticiones y trictomías" basadas en un fenómeno sintético, que se expresa en: tesis, antítesis y síntesis.

<sup>11</sup> Para las citas utilizo la edición de Martín Casillas de *Los años falsos*, México, 1982. Las próximas referencias textuales sólo las indicaré con el número de páginas

<sup>12</sup> Emil Benveniste, "Estructura de las relaciones de persona, en el verbo", en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1978, pp. 170-171.

<sup>13</sup> Philippe Julien, *Le manteau de Noé. Essai sur la paternité*, París, Desclée de Brower, 1991.

<sup>14</sup> Para los aspectos simbólicos consulté el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Barcelona, Herder, 1988.

<sup>15</sup> Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.

<sup>16</sup> Entrevista a Josefina Vicens, que se publica sin autoría y bajo el título "Soy una hipócrita", en *Hojas Seltas*, Monitor Literario, revista trimestral de UAM-Xochimilco, 14 de julio de 1984, pp. 3-6. Se trata de un número de homenaje a J. Vicens que incluye otros artículos sobre la escritora; también puede apreciarse su apoyo a las causas campesinas en su "Historia de vida" incluida en Gabriela Cano y Verena Radkau, *Ganando espacios*, México, UAM-Iztapalapa, pp. 79-138 (Correspondencia), 1989.

<sup>17</sup> *Imago*: prototipo inconsciente que orienta electivamente la forma en que el sujeto aprehende a los demás; se elabora a partir de las primeras relaciones intersubjetivas reales y fantaseadas con el ambiente familiar. El término lo emplea Jung, quien descubre la *imago* materna, paterna y fraternal. Laplanche insiste sobre que no debe entenderse "como un reflejo de lo real, ni siquiera más o menos deformados; es por ello que la *imago* de un padre terrible puede muy bien corresponder a un padre real débil", en *Diccionario de psicoanálisis*, op. cit., S/V.

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *Glas* (1972), apud Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, op. cit., p. 468.