



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**La lucha contra el *olvido del ser* a través de la escritura en
El libro vacío de Josefina Vicens**

TESIS QUE PRESENTA:

TANIA MITANNI NAVARRETE MADRID

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

ASESOR:

DR. ISRAEL RAMÍREZ CRUZ



MÉXICO, D.F., AGOSTO 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Josefina Vicens, porque creo sinceramente en la escritura que ha debido conocer el silencio y desde el centro del abismo ha hecho de sí un prodigio.

A mis padres a quienes amo profundamente

Héctor Navarrete, por la llave de universos y la admiración sin fin.

Angélica Madrid, por ser la incesante inspiración.

A Iván Navarrete, por la poética compartida y la pintura, por los tiempos de caminantes.

A Israel Ramírez, incansable maestro, por su ayuda incondicional y paciencia.

A Edith Vargas Jiménez, por ser compañeras de viaje.

Jaina Mata, por leer el mundo juntas.

Julio Fernández Meza, por el entramado críptico que resguardas.

Rey Vera García, por tu generosidad.

Juan Carlos Torres, por la energía sobrenatural.

*A todos ustedes porque en la Facultad de Filosofía y Letras
hallamos un Lugar de Origen.*

*Porque conservamos la memoria viva y en ella estará siempre Jorge
Molina y los solares baldíos.*

A Cinthia Márquez y Agustín Rey por todo este camino andado.

Viajero, porque estás en el principio de la historia.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México por la formación humanística que me brindó, así como por el espíritu crítico siempre constante en sus aulas. También porque en esta Casa de Estudios he conocido a muchas de las personas más entrañables de mi vida.

Toda mi gratitud a Israel Ramírez mi director de tesis. A Raquel Mosqueda por señalar un mapa de correspondencias escriturales que enriquecieron el panorama de este trabajo. A José Antonio Muciño por su atenta lectura y apoyo. A Jesús Gómez Morán por su detenida revisión y comentarios. A Jorge Muñoz por su ayuda precisa en situaciones adversas.

A la Biblioteca Central, la Biblioteca Samuel Ramos de la UNAM y la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México por su invaluable acervo y cobijo estudiantil.

A todos y cada uno de los miembros de la familia Navarrete y la familia Madrid por su constancia. A Laura Madrid y José Luis Herrera por su apoyo siempre cálido.

La escritura: la escritura llega como el viento, está desnuda, es la tinta, es lo escrito, y pasa como nada pasa en la vida, nada, excepto eso, la vida.

Hoy hay nada, insiste en haber nada

Silencio, me dice la casa

El libro en mi mano dice: Escribir.

Marguerite Duras

Diluir con palabras el vacío inicial...

El libro vacío. Josefina Vicens

La palabra

Pero ¿qué están hablando esos poetas ahí de la palabra?
Siempre en discusiones de modista:
que si es desceñida o apretada...
que si la túnica o que si la casaca...
¡Basta ya! La palabra es un ladrillo. ¿Me oísteis?
¿Me ha oído usted, señor Arcipreste?
Un ladrillo. El ladrillo para levantar la Torre... y la Torre tiene
que ser alta... alta... alta...
hasta que no pueda ser más alta.
Hasta que llegue a la última cornisa
de la última ventana
del último sol
y no pueda ser más alta.
Hasta que ya entonces no quede más que un ladrillo solo,
el último ladrillo... la última palabra,
para tirárselo a Dios
con la fuerza de la blasfemia o la plegaria...
y romperle la frente... A ver si dentro de su cráneo
está la Luz... o está la Nada.

León Felipe

La lucha contra el *olvido del ser* a través de la escritura en *El libro vacío* de Josefina Vicens

Introducción.....	I
I Novela y modernidad.....	1
1. Breve introducción a <i>El Libro vacío</i> de Josefina Vicens.....	1
2. Consideraciones sobre novela y modernidad.....	8
3. Modernidad en crisis y novela	18
II La novela como exploración del ser	24
II <i>El libro vacío</i> y la lucha contra el olvido del ser.....	35
1. EL DILEMA DEL SER ESCINDIDO	38
1.1 Antecedentes literarios. Presencia del problema de la <i>escisión del ser</i> en otros personajes del existencialismo literario.....	39
1.2 <i>El libro vacío</i> y la escritura como forma de disolver la escisión del ser.....	50
2. EL PROBLEMA DE LA INDIVIDUALIDAD. EL OLVIDO DEL “HOMBRE CONCRETO” EN EL IMAGINARIO MODERNO.....	67
2.1 Antecedentes literarios. José García y los “hombres del subsuelo”	69
2.2 La reivindicación de la singularidad de cada individuo en <i>El libro vacío</i>	78
3. EL PROBLEMA DE LA TEMPORALIDAD. EL OLVIDO DEL PRESENTE	81
3.1 Visión del tiempo en la modernidad. El futuro como tiempo privilegiado.....	81
3.2 Rebelión literaria de la temporalidad.....	85
3.3 La visión del tiempo personal en José García.....	87
3.4 El tiempo en la escritura de José García	88
3.5 La escritura y la reivindicación del presente en <i>El libro vacío</i>	91
Conclusiones	93
BIBLIOGRAFÍA.....	96

Introducción

El presente trabajo parte de un profundo interés por *El libro vacío* de Josefina Vicens, obra que entraña, bajo la modesta vida de su personaje y su incontenible y conflictivo deseo de escribir, una de las empresas más difíciles y paradójales que se puede imponer a la escritura: lograr hacer del vacío un yacimiento, convertir la *imposibilidad de escribir* en la materia que alimenta las páginas de una novela. Pero sobre todo, nos ha movido la inquietud de encontrar en la obra de Vicens una escritura llamada a penetrar en los territorios no iluminados y olvidados del ser.

Así bien, la brújula que marca la orientación de este trabajo es la premisa de Milan Kundera que señala la novela como exploración del ser, como arte y pasión por el conocimiento de lo humano, que escudriña en la vida concreta del hombre y lo defiende contra el olvido del ser. Bajo esta premisa analizamos *El libro vacío* de Josefina Vicens, cuyo personaje, sin aventuras, sin más referentes que una existencia a la intemperie de sí mismo, sin más telón de fondo que la cotidianidad, conduce su escritura por los laberínticos caminos de su ser. Motivo que nos ha llevado a hacer una lectura literario filosófica en la que el objetivo principal es rastrear las aportaciones literarias con respecto al problema del ser contenidas en la obra de Vicens. De modo que, la pregunta que nos acompaña a lo largo de este trabajo es: ¿cómo se defiende José García, protagonista de la obra, del *olvido del ser* a través de la escritura?

El contexto en el que situamos este análisis es en el de la crisis de la modernidad, donde consideramos al personaje de Josefina Vicens portador de los signos de esta importante crisis espiritual. Temáticamente advertimos el signo de crisis en el contexto de soledad e incomunicación del personaje, en su falta de anclajes ideológicos, así como en la imposibilidad de ceñirse a las formas establecidas para escribir una novela (cuestionando de esta manera las formas que rigen a la novela). Encontramos también, que José García experimenta conflictos heredados de una visión racionalista del mundo, en donde el polo intuitivo del hombre y el racional se vuelven inconciliables, lo cual constituye uno de los problemas centrales de José García: *la escisión del ser*, en torno al cual gira reiteradamente su escritura.

En el primer capítulo indagamos brevemente en la relación entre el pensamiento de la modernidad y la novela, para este efecto nos remontamos a los orígenes de la novela con la obra inaugural *Don Quijote de la Mancha*, en la cual señalamos (partiendo de las ideas expuestas sobre *El Quijote* por George Lukács en *Teoría de la novela*, Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote* y Milan Kundera en *El arte de la novela*) el cambio de paradigma que esta obra constituyó con respecto a la *protonovela*, así como la íntima correspondencia del *Quijote* con la visión moderna del mundo. Definimos los conceptos que nos ayudan a entender la novela en el marco del pensamiento moderno, como lo son: racionalización, antropocentrismo, y “*desencantamiento del mundo*”, y señalamos las pautas que nos permiten establecer un paralelismo entre el camino de la novela y la Edad moderna, según lo expuesto en *El arte de la novela*. Por último, situamos la obra de Vicens en el marco de lo que Kundera señala como el tiempo de las *paradojas terminales de la modernidad*, e identificamos una serie de obras y autores que comparten el signo de esta crisis.

En el segundo capítulo ahondamos en el planteamiento de Milan Kundera que concibe la novela como una incansable exploración del ser olvidado por la modernidad, así como en la defensa llevada a cabo por el autor en la cual señala a la novela como *creación moderna* que, a diferencia de la filosofía y la ciencia (erigidas en las certezas de la razón), devela la ambigüedad y la relatividad inherentes a la condición moderna. La tesis central de este capítulo define “la novela como forma de conocimiento de lo humano”, capaz de indagar no sólo en el territorio racional del hombre sino también en el de las pasiones, logrando así, dar cuenta del ser humano en toda su complejidad.

En el tercer capítulo analizamos la obra de Vicens a la luz de las ideas expuestas anteriormente y planteamos que en *El libro vacío* existen tres formas de *olvido del ser* contra las que el personaje se enfrenta y defiende a través de la escritura:

- 1) *La escisión del ser*: que consiste en una pugna entre el polo racional y el polo intuitivo del personaje, que él mismo define: “es como ser dos, dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose.”, problema que constituye una forma de olvido de la totalidad del ser, pues esta división supone inconciliables el polo racional y el intuitivo y trata de erigir el primero en detrimento del segundo, al que confina y oculta.

El dilema de la *escisión del ser* podemos advertirlo en toda una serie de personajes del existencialismo literario, por lo que a manera de antecedente, dedicamos la primera parte del apartado a establecer analogías entre José García y estos personajes.

En seguida exponemos la segunda forma de *olvido del ser* que encontramos en la obra de Vicens, así como la forma en la cual José García logra desvanecerlo a través de sus reflexiones:

2) *El olvido del hombre concreto en el imaginario moderno*. Éste lo hemos definido en palabras de Octavio Paz: “la modernidad cargó el acento no en la realidad de cada hombre sino en la realidad ideal de la sociedad y de la especie”, advertimos en el texto que José García se enfrenta a esas nociones del imaginario moderno fundadas en abstracciones que no corresponden a su realidad. Así por ejemplo, cae en cuenta, mientras escribe, de que no puede anclarse a un concepto de colectividad basado en un discurso de fraternidad, general, sin nombres propios, y se percata de la necesidad de rescatar al *hombre concreto* diluido en idealizaciones carentes de un correlato real.

En este segundo apartado sobre el *olvido del hombre concreto* hemos englobado también los problemas de una individualidad minada por las diferentes dinámicas de la vida moderna, como las relaciones anónimas de la urbe, el trabajo rutinario y mecánico causante de una forma de enajenación (un salir fuera de sí mismo) que constituye un rostro del olvido del ser, y la falta de un contexto en el cual reafirmar la individualidad. Asimismo, hemos rastreado las coincidencias, en estos aspectos, entre José García y los personajes denominados “hombres del subsuelo”, cuya afinidad radica no sólo en el contexto de una modernidad hostil, sino en una configuración en la cual destaca la función de la consciencia en cada uno de estos egos imaginarios.

La tercera forma de *olvido del ser* la hemos localizado en:

2) *El olvido del tiempo presente*, el cual es característico de la visión del tiempo en la modernidad, la cual da privilegio a la proyección hacia el futuro que eclipsa el presente (lugar en que yace el ser).

Advertimos que José García, inscrito en la visión moderna del tiempo proyectado siempre en futuro, ha incurrido en el olvido del presente a lo largo de su vida, sin embargo, esta dinámica de primacía del futuro se invierte en su escritura, donde el tiempo fundamental es el presente.

I Novela y modernidad

1. Breve introducción al *Libro vacío* de Josefina Vicens

El andar discreto de *El libro vacío* de Josefina Vicens en la literatura mexicana, desde su aparición a finales de la década de los 50, resulta un hecho singular, una ruta que la autora advirtiese, tal vez, desde su epígrafe dedicado *a quien vive en silencio*. Esa urgencia de reservar y privilegiar el silencio, como actitud, como modo de comunicar, es un signo que rodea a la obra de diferentes formas. Su personaje principal, José García, escribe en secreto, aferrado a un escritorio y a una habitación en la cual pretende extraer de sí mismo las letras capaces de construir un libro que todos pudiesen leer, pero en su lugar crece la consciencia de su incomunicación con el mundo, de la imposibilidad de hacer comunidad con quienes lo rodean y se da cuenta de que su vida, con sus dilemas existenciales, con su felicidad sencilla, con sus preocupaciones triviales de oficinista, es mejor expresada con un atisbo de silencio, de secreto.

Nuestro personaje tiene dos cuadernos. En uno escribe, con el deseo de que después, si considera lo escrito como algo que puede interesar a los demás, lo transcribirá al número dos ya “cernido y definitivo”, sin embargo el cuaderno número dos permanece vacío. José García tiene entreverada una intuición, la lleva a cuentas como valiente depositario de una realidad que pocas consciencias alcanzan a distinguir, tal intuición es la de el *vacío*, palabra que en nuestros días se torna cada vez más recurrente. La han llamado signo de nuestro tiempo, sello profundo de un mundo en crisis que sobrevive a la caída de los principales referentes y utopías del siglo veinte. Sin embargo, en el tiempo de publicación de la obra (1958), bajo las luces de una ciudad de México que estrenaba su modernidad llena anuncios, teatros, cafés y vida nocturna, el murmullo del *vacío* estaba lejos de ser una voz dominante en las letras mexicanas.

En un país que experimentaba desde 1940 una notable transformación, al dejar de ser esencialmente agrario para dar paso a un incremento importante en la actividad industrial, y que vivía una efervescencia en la vida cultural, la producción literaria abandonaba poco a poco los parajes más socorridos en décadas anteriores. El progresivo distanciamiento del

discurso nacionalista, así como el agotamiento del modelo realista y la fuerte emergencia de los motivos urbanos marcaron un viraje importante. Una década de abundantes obras y aportaciones temáticas, técnicas y estilísticas. Trabajo arduo de reflexiones materializadas en obras fundamentales como *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (1950). La revitalización en el cuento y la novela con la publicación de obras de narrativas de importancia definitiva como: *Los días terrenales* (1949) de José Revueltas; *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola; *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo; *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes; *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo; *En algún valle de lágrimas* (1956) y *Los motivos de Caín* (1957) de José Revueltas; *Casi el paraíso* (1956) de Luis Spota; *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos. Así también una profusa producción poética con publicaciones tales como *Práctica de vuelo* (1956) de Carlos Pellicer; *La estación violenta* (1958) de Octavio Paz, el ensayo *El arco y la lira* (1956) y el panorama de la poesía mexicana de *Las peras al olmo* (1957), primer libro de crítica de Paz.

En 1958, año de publicación de *El libro vacío* de la autora tabasqueña Josefina Vicens, Carlos Fuentes publica *La región más transparente*, obra que, bien señala Armando Pereira, se advierte como el punto culminante en el proceso de transición de una narrativa eminentemente rural a una narrativa urbana:

Se trata de una novela que tiene un propósito explícito: escenificar al otro México –urbano, cosmopolita– que estaba naciendo e imponiéndose ya con sus propios espacios, con sus propios lenguajes, con sus propias contradicciones y problemas. Dar cuenta de él, de la ardua constitución de la ciudad en la que convivían todos los estratos históricos, sociales, culturales y lingüísticos de la colectividad que anidaba allí, y que de alguna manera representaba al México moderno.¹

Lo que la sitúa como la gran novela de la Ciudad de México, obra inaugural de nuestra novela urbana. Luis H. Peña señala en ella “la emergencia de la urbe como espejo geosocial y la indagación del ser y la consciencia nacional moderna post-revolucionaria se fusionan a través de un tratamiento formal innovador y atrevido para su momento, produciendo un estallido de alternativas expresivas que habrían de afectar en forma significativa el proceso de la escritura novelística posterior”.²

¹ Armando Pereira y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*, UNAM, México, 2006, p. 83.

²Luis H. Peña, *Escritura en escisión*. Cuadernos de Investigación Lingüística-Literaria, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1990, p.15.

En este ambiente Josefina Vicens fraguaba *El libro vacío*, el cual se codeaba con esa atmosfera de ilusión de modernidad en nuestro país. Sin embargo, su personaje que asoma a la luz pública en 1958, al tiempo que Carlos Fuentes nos entregase a Ixca Cienfuegos en *La región más transparente*, resulta no sentirse parte de esta aura, no logra verse inserto en una colectividad, vuelca sus energías en una intensa actividad introspectiva. No se encuentra cobijado por ideologías, ni religión, ni política, ni utopías. Una ausencia de ellas, *un vacío*, se trasluce en sus palabras. Sólo confía el debate de su existencia a la escritura, y en ella misma se pierde, vuelve a estar desprotegido, distante de las formas habituales de escritor. Pues tampoco en la escritura consigue ceñirse a los discursos, a las formas más comunes: erradica las historias de personajes y trama y tiene un imperioso deseo, un impulso, que lo incita y advierte que el secreto está en las palabras, no en los discursos, ni en los andamios del argumento.

Así Josefina Vicens nos entrega una obra que se interna de manera sorprendente en dos problemas fundamentales: la existencia y la escritura, ésta última habían adquirido una resonancia importante con autores como Borges, quien puso en el centro de su interés la escritura y la autorreferencialidad de la misma.

Asimismo Lauro Zavala³ engloba la obra de la autora tabasqueña dentro del universo de la novela metaficcional. Se entiende por *metaficción*: aquella narración cuyo objeto es la narrativa, de modo que, estamos frente a una escritura que se refiere a sí misma. En efecto, la obra de Vicens nos presenta a un personaje (aspirante a escritor) que escribe sobre la imposibilidad de escribir, peligrosa y ¿por qué no? inteligente paradoja que nos lleva a caminar de puntillas en el territorio límite de la creación. Así bien, en *El libro vacío* la escritura se revela en primera instancia como imposibilidad. Ante una existencia invadida por la estela del vacío, los temas y los personajes sobre los cuales pudiese tratar nuestro personaje (aspirante a escritor) resultan inasequibles. Sin embargo, José García no desiste de la difícil tarea de escribir. Y pese a estar desprovisto de referentes y de formas narrativas, logra demostrar que aún en ausencia de éstas, *la escritura*, como ejercicio, salvación, prodigio y dilema puede producir obras de calidad incuestionable.

³Lauro Zavala, *Teorías del cuento IV: cuentos sobre el cuento*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, México, 1998. p. 11.

Otro aspecto fundamental en *El libro vacío* es el *silencio*. La autora otorga a éste un sitio de primera importancia en su obra. Es portador de sentido y medio para perseguir lo innombrable. En el trabajo “Josefina Vicens: el derecho al silencio”, Raquel Mosqueda Rivera plantea que:

Para combatir al silencio, la escritora mexicana, por medio de sus personajes, echa mano del silencio mismo, no me refiero en absoluto a los veintitantos años que median entre sus dos novelas, sino a esa voluntad de enmudecer, a esa manera de “utilizar las palabras para evocar intensamente el silencio” (Boves Naves 1992:108), posible sólo en la literatura.⁴

En efecto, el texto se vuelca constantemente a señalar lo que calla, lo no escrito. La presencia de las páginas en blanco que José García no puede llenar, así como el deseo expresado en algún momento de sus reflexiones: “Yo no quiero escribir. Pero quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también.”(p. 12), subrayan la necesidad de indicar el silencio como un signo que debe ser leído e interpretado.

No es en lo que escribe José García donde radica esa preeminencia absoluta del silencio, sino en lo que no consigue escribir, en ese papel en blanco, ese libro vacío que reta frontalmente a la escritura a alcanzar su misma relevancia; ¿son suficientes las palabras para traducir toda la angustia, toda la impotencia y la espera de unas hojas desiertas?⁵

Asimismo, Raquel Mosqueda señala una interesante analogía entre *El libro vacío* y la novela de la escritora brasileña Clarice Lispector *La pasión según G. H.* En ambas se advierte el cuestionamiento radical del lenguaje y el ejercicio de llevar la palabra a los territorios de lo indecible. De tal suerte, tratando de indagar en este paralelismo podemos extraer las siguientes líneas de *La pasión según G. H.*:

Nada tengo que decir. ¿Por qué no me callo, entonces?

Pero si no hago violencia a las palabras, el mutismo me sumergirá para siempre en sus olas. La palabra y la forma serán la tabla donde flotaré sobre las olas inmensas del mutismo.⁶

De igual forma, José García admite: “La verdad es que yo no puedo inventar nada algo ni alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco” (p. 27), en las dos obras la palabra tiene que nombrar el silencio y el mutismo para combatirlos. La palabra desnuda penetra en el vacío para salvarse a sí misma.

⁴ Raquel Mosqueda Rivera, “Josefina Vicens: el derecho al silencio” en *Doscientos años de narrativa mexicana siglo XX*, Vol. 2, Rafael Olea Franco Editor, El Colegio de México, México, 2010, p. 207.

⁵ Raquel Mosqueda Rivera, *Ibid.*, p. 208.

⁶ Clarice Lispector, *La pasión según G. H.*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1964, p. 18.

Por otra parte, cabe destacar los aspectos que Christopher Domínguez ha señalado acerca de la obra de la autora tabasqueña:

Josefina Vicens concentraba, en un plano mayor de la exigencia, el de la sencillez radical, el espíritu de su época. De todas las novelas escritas por esa generación, ninguna como *El libro vacío* penetra de manera tan profunda en la esencia de lo moderno en la narrativa. Proceso de síntesis casi total, *El libro vacío* involucra una ciudad vacía, despojada del magnetismo de la comunidad, engendrando hombres vacíos. Esto lo sabían, cada uno a su manera, Salazar Mallén, Rodolfo Usigli o Rafael Bernal. Pero cada uno de ellos confiaba en el espejo de la otredad para la autorrevelación del vacío. Hombres solos, burócratas, asesinos o policías, son todos personajes tentados por la certidumbre de la acción. José García, en cambio, no confiaba en ningún otro acto que no sea el de la escritura, ese deseo sin placer.⁷

Si nos preguntamos por las novedades formales y existenciales descubiertas por *El libro vacío* de Josefina Vicens podemos trazar un largo camino que, como ya hemos visto, comienza por la presencia de la escritura autorreferencial, así como por el hecho de introducir de manera temprana en las letras mexicanas el tema del *vacío* como parte de una problemática existencial y escritural del protagonista, a contraluz de una realidad social, de una urbe en crecimiento y efervescencia incapaz de ocultar las contradicciones generadas en su centro como la disgregación e incomunicación entre los hombres.

El problema del vacío en el caso de nuestro personaje está, en primera instancia, hermanado con la vida monótona, desgastada y gris de José García. La supuesta insignificancia de los acontecimientos diarios hace sentir al personaje una falta de materia para la escritura. Nuestro protagonista tiene ante sí, sin telones de fondo, la desnudez de su existencia. Vicens creó un personaje, un hombre, un escritor, que intuye, sufre y padece en un mundo en el cual sus necesidades escriturales están cada vez más divorciadas del discurso imperante en la novela. “¿Por qué un libro no puede tener la misma alta necesidad de escribirlo?” (16) se pregunta, pues conforme se desarrolla su problema frente a la escritura, se da cuenta de que para él las categorías habituales para construir una novela a saber: ficción, trama, personajes, resultan vacíos a la luz de su verdadera necesidad, que es una escritura existencial.

⁷Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 1063.

Pero no se trata de sucesos, de acontecimientos con fecha, personajes y desenlace. No. ¿Cómo decirlo? Se trata de escribir y entonces, necesariamente, hay que marcar un tema, pero más que marcarlo, porque no tengo tema que interese a todos, hay que desvanecerlo, diluirlo en las palabras mismas. (p. 26)

Para la literatura la voz del *vacío* resulta de resonancias peligrosas, así lo han manifestado diferentes autores, como el filósofo y escritor Rumano E. Cioran, quien en su escrito titulado “Más allá de la novela”, se aventura a decir que la llegada de la novela sin materia ha dado un golpe de muerte a dicho género:

No es Eliot, sino Proust, quien es el profeta de los “hollow men”, de los hombres vacíos. Quitad las funciones de la memoria por las que él se ingenia para hacernos triunfar sobre el devenir y no queda ya nada en nosotros más que el ritmo que marca las etapas de nuestra delicuescencia. Desde este punto, rehusarse al aniquilamiento constituye una descortesía consigo mismo. El estado de criatura no conviene a nadie. Lo sabemos tanto por Proust como por el maestro Eckhart; con el primero, entramos en el goce del vacío por el tiempo; en el segundo por la eternidad. Vacío psicológico, vacío metafísico. El uno coronamiento de la introspección; el otro de la meditación. El “yo” constituye un privilegio sólo de aquellos que no van hasta el fondo de sí mismos. Pero ir hasta el fondo de sí mismo, es en extremo fecundo para el místico pero nefasto para el escritor...⁸

Sin embargo, como lo señala Víctor Barrera en su estudio *Breve apunte sobre el vacío en la literatura*⁹, durante los últimos cuarenta años, la connotación tácita e indefinible (ni moral, ni política, ni estética) del vacío ha hecho del concepto una estrategia de denuncia, de confrontación (especie de mayéutica postmoderna), pero, hasta ahora, tal concepto no ha sido reconocido como una forma vital de la composición literaria, como una parte activa de los discursos, los múltiples discursos de la creación verbal. El vacío opera en la literatura como manifestación de posibilidad, como presencia latente del silencio que alimenta las creaciones. Es allí donde su función se vuelve concreta, tangible. Decía el poeta checo Vladimir Holan que para poder hablar era preciso que nuestra soledad conociera el silencio. Es sólo ante la presencia (la no presencia) de la nada que podemos intuir la experiencia de la totalidad (del ser, del arte). La vacuidad es uno de los primeros síntomas de la conciencia, y sólo en la medida en que seamos capaces de vislumbrar el vacío, sólo en esa

⁸ E. M. Cioran, *Más allá de la novela* tomado del libro *La tentación de existir*, Taurus, Madrid, 1979, p.233.

⁹ Víctor Barrera Enderle, *Breve apunte sobre el vacío en la literatura*, fecha de consulta 6 de noviembre de 2010. http://lucina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=260&Itemid=42

circunstancia poseeremos la capacidad de comprender una buena parte de la contradictoria índole humana. Si bien Cioran señala que para el escritor resulta nefasto ir hasta el fondo de sí mismo hasta topar el vacío, razón por la cual considera letales las obras instaladas en lo que llama la *voluptuosidad de la no significación*, nosotros podemos diferir sobre la situación de la obra de Vicens y argumentar que ésta no responde al tipo de obras descritas por Cioran, pues en ella el vacío no aparece como último destino de la obra. La novela de Josefina Vicens no se instala en el vacío y su personaje lo avisa con sencillas palabras “se trata de diluir el *vacío inicial* con palabras.” De esta suerte, en el caso de nuestra obra el vacío se convierte en *posibilidad* y en *motor*, por lo cual podemos observar que ésta no desemboca en el vacío, más bien parte de él y se enfrenta con él. Así bien, en la obra de Vicens el vacío aparece como estrategia de confrontación con la existencia (con la existencia en su desnudez). El tema central es la batalla del personaje con la escritura teniendo como materia prima el *vacío inicial*, un vacío que interpretamos como ausencia de referentes. Esta condición de vacío, sin embargo, hace a José García más propenso a explorar los laberintos de su existencia, así, desprovisto de discursos e ideales tiene ante sí la desnudez de la vida cotidiana. Tal característica eminentemente existencial de la obra de Vicens nos lleva a abordarla en un inicio desde los postulados de Milan Kundera, autor para el cual el signo definitorio de la novela es el descubrimiento particular que cada obra hace de un nuevo territorio de la existencia. Dichas concepciones han quedado expuestas en las obras ensayísticas *El arte de la novela* 1988, *Los testamentos traicionados* 1992 y *El telón. Ensayo en siete partes* 2005. Hemos retomado de ellas la interesante concepción del escritor checo acerca del papel desempeñado por la novela en la modernidad. En primer lugar, nos recuerda que la novela es depositaria de las notas esenciales del pensamiento moderno (como lo veremos en el siguiente apartado), y a partir de esto asegura que la novela, a diferencia de la ciencia y la filosofía moderna las cuales se han perdido al hombre en los pasillos de la especialización y la técnica, no ha hecho otra cosa que alumbrar el ser del hombre. Así bien, en este trabajo nos interesa analizar la lucha contra el *olvido del ser* llevada a cabo en *El libro vacío*, pero antes debemos establecer los conceptos de los cuales partiremos, explicación presente en el apartado que comienza a continuación.

2. Consideraciones sobre novela y modernidad

Antes de adentrarnos en los postulados de Milan Kundera que nos servirán para analizar *El libro vacío* de Josefina Vicens, será necesario precisar el concepto de modernidad del cual partiremos al referirnos a la novela. Sabemos que la modernidad es un complejo fenómeno cultural que resulta inabarcable en un estudio de carácter literario como éste. Sin embargo, es preciso delimitar comarcas, asentir en una primera instancia y situar, en breve esbozo, sus orígenes y ejes principales. No debemos perder de vista la estrecha relación entre novela y modernidad, para ello basta recordar que en la gestación de la novela como género literario se ha señalado una etapa primera, germinal, a la cual se ha denominado novela antigua o *protonovela*, y no es hasta el nacimiento de la *novela moderna*, acontecimiento señalado con la creación de la obra de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*, que se considera inaugurada la novela como el género que, en sus más extensas variedades, ha llegado hasta nuestros días.

Si bien, como lo señala Manuel Jofre en su estudio “Don Quijote como novela moderna y conjunción de géneros”, la novela antigua,¹⁰arquitecturizada por géneros como la sátira menipea, se caracteriza por un sucederse de eventos continuos. Hay en ella una innumerabilidad de personajes, quienes no reciben un desarrollo psicológico sino, básicamente, son agentes de la acción. El género aún no está bien definido.

Así bien, en esta primera estación, que corresponde al primer capítulo de la tesis trataremos de indagar brevemente en la relación entre el pensamiento de la modernidad y la novela. Para este efecto hemos elegido acercarnos a la noción de modernidad desde un enfoque histórico filosófico, pues éste nos permitirá reparar en algunos de los cambios más importantes experimentados en el pensamiento del hombre occidental al configurarse la modernidad. Nos toparemos entonces con conceptos clave como racionalismo, antropocentrismo, secularización, los cuales sabemos, al constituir una nueva visión de mundo, incidieron de manera profunda en la literatura, en el caso específico que nos atañe, en la novela.

¹⁰ Los orígenes de la novela son complejos, porque se vincula con un amplio número de géneros que influyeron en ella. Bastaría mencionar, como antecedentes intertextuales, la épica, la retórica, la historia, en primer lugar. También se suelen mencionar los misterios helenísticos y las narraciones en clave. Finalmente, los libros de viajes (fantásticos o realistas), la poesía erótica o las historias sentimentales, el diálogo socrático, la crónica, la biografía, las formas epistolares, los relatos de aventuras, los géneros cómicos y la comedia, también ejercerían su influencia. Los ejemplos más citados de novela antigua son *El Satiricón* de Petronio (siglo I D.C.), *Las metamorfosis* de Ovidio o *El asno de oro* de Apuleyo (siglo II D. C.) y *Las etiópicas* de Heliodoro de Emesa (siglo III D. C.).

En lo relativo a la noción de modernidad que emplearemos en este trabajo, el filósofo y escritor Manuel S. Garrido señala los orígenes más remotos de la modernidad en la Antigüedad Clásica con el nacimiento del pensamiento filosófico en mentes fundacionales como son las de Platón (con lo propio y lo socrático) y la de Aristóteles. Con una mirada intermedia, plantea, podemos situar sus orígenes en el advenimiento de la época llamada Renacentista y con las posteriores Revoluciones Inglesa, Francesa e Industrial, o en último caso, es posible calificar al siglo XIX y los comienzos del XX de modernos por excelencia”¹¹.

Asimismo, advierte que la modernidad es una civilización y una cultura que tienen su origen y fundamento en la razón, en la filosofía, en la historia, en la construcción ordenada de las sociedades, y en la configuración integral y compleja no sólo de la realidad sino también del hombre. Con base en tales fundamentos fijaremos nuestra atención en las líneas siguientes, pues para analizar *El libro vacío* de Josefina Vicens, nos hemos basado en los planteamientos de Milan Kundera en *El arte de la novela* que defienden a esta manifestación artística como portadora de ese espíritu moderno que emana una “pasión por el conocimiento”, pero difiere de la ciencia y la filosofía moderna, pues éstas depositaron su confianza entera en las certezas de la razón, y la novela se ha encargado de iluminar el otro lado de la moneda, precisamente la relatividad y la ambigüedad inherentes a un tiempo en que se piensa que el hombre es el único que puede construir su existencia, al margen de cualquier fuerza suprahumana.

Así bien, como adelantamos líneas atrás, *Don Quijote de la Mancha* publicado en el año de 1605 por Cervantes, considerada obra inaugural de la novela moderna, estaría situada en lo que Manuel S. Garrido señala como una mirada intermedia. Según lo indicado por el autor este período se extiende desde el siglo XV hasta el siglo XVIII. La obra de Cervantes publicada a principios del siglo XVII, se encuentra, entonces, dentro del largo periodo de gestación del que llamaremos proyecto de modernidad.

Como apunta José Antonio Muciño, “el siglo XVII puede ser entendido como un periodo en el cual se produce una tensión entre el desarrollo de una explicación racional del mundo (triunfo de la ciencia mecanicista), con la consiguiente secularización del mundo y el resurgimiento de una nueva sacralidad impulsada en el siglo XVI por los teólogos contrarreformistas en el Concilio de Trento (1545-1563) y que en la monarquía de los

¹¹Moderno/posmoderno: del héroe problemático al héroe modular, Dr. Manuel S. Garrido, blog del curso Literatura y sociedad del Colegio de Letras Hispánicas, fecha de consulta 23 de octubre de 2010, <http://modernoposmoderno.blogspot.com/>.

Habsburgo se encargaría de impulsar en su imperio. Así, el barroco se puede entender como un conflicto surgido del enfrentamiento entre lo sagrado y lo profano en todos los órdenes, siendo el más evidente el enfrentamiento entre religión y ciencia.”¹²

Armando Roa, intelectual y humanista chileno, en su libro *Modernidad y posmodernidad: coincidencias fundamentales* señala las convicciones que en siglo XVI y más aún en el XVIII constituyeron lo moderno, entre ellas destacaremos:

La creencia absoluta en la exclusividad de la razón para conocer la verdad, debiéndose sospechar de todo conocimiento venido de la fe, de la tradición, de la mera intuición no comprobada.¹³

Tal proyecto tiene como eje reactor la facultad racional del hombre y postula la capacidad de éste para crear un nuevo orden de mundo (dirigido por la razón humana) que rompe con el mundo Medieval, esencialmente religioso, que también vuelve la mirada hacia la tradición clásica, renovando su relación con ésta. Ahora bien, en un afán por exponer algunos de los términos centrales del llamado proyecto de modernidad, recurriremos a los planteamientos de Max Weber, uno de ellos, ya bien conocido, es el del “desencantamiento del mundo” que, como lo remite el filósofo alemán Teodoro Adorno, fue clave angular del programa de la Ilustración, el cual pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia¹⁴, de tal forma que se erigiese una concepción científica del mundo, que, en palabras del también filósofo alemán Hans-Georg Gadamer¹⁵, se comprende a sí misma como la disolución de la imagen mítica del mundo, y ésta, según la lógica del pensamiento científico, incluye todo aquello no comprobable mediante la experiencia metódica. De manera que, apunta Gadamer, la progresiva racionalización deja toda religión a merced de la crítica.

Tal cambio en la concepción del mundo proyecta al hombre como sucesor del lugar antes ocupado por la divinidad. Desde ese sitio de mando, y con el poder que le concede la ciencia aplicada y la razón, se erige el nuevo detentor de todo orden. De tal manera que, como lo afirma en *Crítica de la modernidad* el sociólogo francés Alain Touraine: “la idea

¹² José Antonio Muciño, “Emblemática y retórica: claves para una hermenéutica literaria del Barroco” en *Las dimensiones del arte emblemático*, Editores Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo, El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Michoacán y México, 2002, p.3.

¹³ Armando Roa, *Modernidad y posmodernidad: coincidencias fundamentales*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1995, p. 20.

¹⁴ T. Adorno y M. Horkheimer *Dialéctica de la ilustración fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 1994, p.37. ver aportaciones de Francis Bacon, considerado fundador de la lógica moderna, basada en el método experimental e inductivo.

¹⁵ Hans George Gadamer *Mito y razón*, Paidós, Barcelona, 1997, p.91.

de modernidad reemplaza, en el centro de la sociedad, a Dios por la ciencia y, en el mejor de los casos deja las creencias religiosas para el seno de la vida privada”.¹⁶

La racionalización es, entonces, concepto primordial que no debemos perder de vista cuando nos referimos a la modernidad. De dicho concepto parten las formulaciones teóricas de *sistema* y *método*, ejes fundamentales del mismo. Así bien, el *método* científico tiene la finalidad de indagar en los mecanismos de la naturaleza, tal conocimiento permite transformarla y utilizarla en pos de fines específicos.¹⁷ Así las revoluciones tecnológicas experimentadas por el hombre, como lo son en nuestros días la telefonía celular y el Internet, han tenido su origen en la aplicación del método científico.

También debemos tener en cuenta que el racionalismo llevó a cabo la desfuncionalización de un orden social regido hasta entonces por el poder religioso, (absolutismo, y realizó un viraje hacia la formulación de un *sistema* social gobernado por los mecanismos de la razón. Este modelo social es referido por Alain Touraine, en la obra antes mencionada, como “modelo clásico” y designa según el autor “la filosofía social que, desde los orígenes de la filosofía política liberal, de Maquiavelo a Rousseau pasando por Hobbes, hizo del orden político el lugar donde triunfa la razón.”¹⁸ Los principios básicos de este modelo, descritos por Touraine, son: la concepción política de la sociedad donde el modelo de organización social racional aseguraría la correspondencia perfecta entre individuo y sistema, teniendo como elemento de cohesión el Estado de derecho. Apunta, en la misma línea, que “la pieza fundamental de esta visión de mundo fue la idea de soberanía popular, y el proyecto de construir una comunidad de ciudadanos libres racionales sobre las ruinas de los antiguos regímenes que seguían sometidos a la tradición o a la ley divina”¹⁹. Herencia de la revolución Francesa y de la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano.

¹⁶ Alain Touraine, *Crítica de la modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p.73.

¹⁷ A la luz de la teoría Crítica de Adorno y M. Horkheimer este principio desembocaría en la llamada razón instrumental. El racionalismo instrumental desemboca en la dominación de las élites racionalistas y modernistas sobre el resto del mundo, por obra del comercio de las fábricas y por la colonización.

¹⁸ Alain Touraine *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 28. El autor advierte la distancia que existe entre la mencionada filosofía de las luces, prolongada por las ideologías del progreso, y la disociación de la vida individual y el mundo social gobernado por la razón instrumental.

¹⁹ *Ibid* p. 28 Touraine sitúa las rebeliones estudiantiles de la década de 1970, la caída del sistema monetario internacional, y la crisis del petróleo, como el anuncio del derrumbe de los principios del modelo racionalista y liberal de modernización.

Una vez señalados los conceptos que nos servirán para tratar de entender el fenómeno cultural de la modernidad, sean éstos, a manera de recuento: *la racionalización* (con sus conceptos fundamentales de método y sistema), el “*desencantamiento del mundo*”, en términos de Weber, así como las nociones básicas de la teoría político-social, que vertebraron el “modelo clásico” de modernidad, podemos establecer la relación entre el pensamiento moderno y la novela.

Hemos hecho énfasis en la concepción de la obra de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, como obra inaugural de la novela moderna. En este sentido, el autor checo Milan Kundera, afirma que don Quijote es una obra que pone ante los lectores un mundo que pide ser explorado con nuevos ojos, con la intuición de que es el hombre quien, ante la ausencia de los viejos valores, tendrá que asignar un nuevo sentido a la realidad. Así lo afirma en las siguientes líneas extraídas de su ensayo *El arte de la novela*:

Cuando Dios abandona lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien y el mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste, en ausencia de juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo.²⁰

Queda claro que este planteamiento de Kundera alude al desencantamiento del mundo, en tanto que habla de un paulatino distanciamiento con respecto a la visión religiosa del universo y en su lugar aparece el hombre como medida de todas las cosas. Tal antropocentrismo lo lleva no sólo a situarse como detentor de todo orden sino también a problematizar su existencia desde la razón. Esta problematización de la existencia la entendemos como una suerte de reformulación de las preguntas existenciales, planteadas de nueva cuenta con el afán de buscar respuestas racionales no supeditadas a las ya contenidas en la religión y en los viejos valores. Esta pretensión de fundamentar el mundo desde la razón y la consiguiente elevación del hombre a eje del universo no sólo arroja luz sobre horizontes jamás imaginados, también genera nuevas preocupaciones. Una de ellas, la cual nos interesa especialmente en tanto que habla de una transformación profunda, es la emergencia de una interioridad que se encuentra ante un cambio en el antiguo equilibrio: divinidad, naturaleza, hombre. Al ponerse el hombre en el centro ya no tiene a dónde dirigir sus preguntas más que así mismo y con ello rompe la suerte de armonía que tenía con su antiguo mundo. Estamos hablando entonces de una interioridad que ahora busca sus

²⁰ Milan Kundera, *El arte de la novela*, Vuelta, México, 1988, p.14.

respuestas en lo humano. Levantarse a tal rango responde a la infinita confianza depositada en el poder de la racionalidad, característica de la modernidad, pero supone también, como lo advierte Kundera el descubrimiento de la relatividad inherente a todo lo humano. Así, para nuestro autor, en ausencia de juez supremo, el mundo aparece como una ambigüedad, pues la verdad divina ha sido desfalcada por la relatividad humana. Cabe aquí reparar en lo dicho por la filósofa Ágnes Héller en su estudio *El hombre del renacimiento*, cuando afirma que las cuatro figuras más sobresalientes del Renacimiento, Maquiavelo, Montaigne, Bacon y Shakespeare consumaron teórica y artísticamente la escisión de los valores, los ideales y el censo de las virtudes para dar paso al desarrollo de una ética práctica en una época en la cual una comunidad establecida y relativamente pequeña había dejado de poner trabas a la acción humana y, por tanto, de medir la validez o invalidez de sus actos, pero también, donde el individuo tenía que encontrar su terreno de acción moral en una situación en la cual los valores y los intereses se habían vuelto relativos y contradictorios.²¹ Así bien, entendemos que la novela nace en este terreno.

Se ha dicho que un rasgo importante de la novela, el cual permite distinguir entre la llamada *protonovela* y *la novela* como tal, es el descubrimiento de una interioridad. Mencionábamos que en la *protonovela* los personajes eran generalmente tan sólo agentes de una cadena de acciones, mientras el gran hallazgo de la novela moderna es el de la interioridad. En ella queda abierto el terreno infinito de la psicología de los personajes, que alcanzará cumbres inusitadas con la obra de Dostoievski.

En el Quijote, por ejemplo, apunta José Manuel Martín Morán en su libro *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*:

Cualitativamente la aventura ha pasado a ser la parodia de una aventura; cuantitativamente va perdiendo terreno a medida que avanzamos en la lectura del libro, a favor del diálogo entre los protagonistas. Un dato: antes de la gran invasión de historias interpoladas, en los primeros 22 capítulos hay 12 aventuras de don Quijote; lo cual quiere decir que, aun descontando los tres capítulos dedicados a la historia de Grisóstomo y Marcela, el espacio dedicado al diálogo (al menos los diez capítulos restantes) y por tanto a la exposición de la visión del mundo de los dos protagonistas es muy amplio ya en el *Quijote* de 1605. En el *Quijote* de 1615 la continúa conversación entre los personajes se convierte en el verdadero armazón del relato, en los primeros 22 capítulos de la segunda parte, la misma porción de texto que hemos considerado en la primera parte, el número de aventuras se ha reducido a la mitad: 6. La importancia que adquiere la vivencia de los personajes, en detrimento de la

²¹ Ágnes Héller, *El hombre del Renacimiento*, traducción castellana a partir de las versiones alemana e inglesa por José Francisco Ivars y Antonio Prometeo Moya, Península, Barcelona, 1980, p. 26.

acción, representa sin duda una gran novedad respecto a la novela idealista y a la picaresca; una novedad que señala el camino de la novela realista.²²

Diferentes autores han coincidido en destacar el descubrimiento de una interioridad como rasgo definitorio de la novela, así pues Francisco Gil Villegas en su exhaustivo estudio titulado *Los profetas y El Mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el zeitgeist de la modernidad (1900-1929)*²³ realiza un análisis comparativo entre el filósofo español Ortega y Gasset y el conocido filósofo húngaro George Lukács en sus respectivas obras *Meditaciones sobre el Quijote* y *Teoría de la novela* y repara en que ambos autores, guiados por una perspectiva historicista y evolucionista de los géneros literarios, coinciden en ver el nacimiento de la novela moderna con Cervantes, en un momento histórico en el cual se descubre la interioridad y se rompe el universo cerrado y unitario del mundo épico de la antigüedad.²⁴ El autor señala que a pesar de las diferencias expresadas en cuanto a la relación de la épica con la novela, Lukács y Ortega coinciden en sus respectivas concepciones de la función del héroe en la novela y del papel desempeñado en ella por la aventura. Ambos afirman que a diferencia del héroe de la épica, el héroe de la novela tiene una voluntad interior que se enfrenta a la realidad externa y se prueba en ella por medio de la aventura. Por eso, para Ortega, el héroe de la novela quiere ser “él mismo” y de “este querer ser él mismo es la heroicidad” pues “la raíz de lo heroico hállase en un acto real de voluntad”. El héroe de la epopeya *hace* la aventura, en cambio el héroe de la novela la *quiere*. El acto de voluntad real “es ignoto en la épica” porque “los hombres de Homero pertenecen al mismo orbe que sus deseos”. Don Quijote, en cambio, quiere la aventura y esa voluntad de aventura es real y verdadera aun cuando sus aventuras sean “vahos de un cerebro en fermentación”.

Francisco Gil Villegas, refiere las siguientes líneas de *Teoría de la novela* de Lukács que citaremos a continuación:

La novela es la forma de la aventura, la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esa alma que va hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia. La seguridad interior del mundo épico excluye toda aventura en el sentido riguroso del término; los héroes de la epopeya atraviesan una serie abigarrada de aventuras, pero está fuera de duda que están destinados a triunfar en cuerpo y alma. Es imposible que los dioses que dominan el mundo no les den ventaja sobre los

²² José Manuel Martín Morán, *Cervantes y el Quijote hacía la novela moderna*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Madrid, 2008, p. 400.

²³ Gil Villegas Francisco, *Los profetas y el mesías*, COLMEX y Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

²⁴ Gil Villegas, *Ibid.*, p.76.

demonios...De ahí la pasividad requerida, como observan Goethe y Schiller, para todo héroe épico.²⁵

Debemos recordar que, como lo señala el filósofo Manuel S. Garrido²⁶, Lukács sostiene que la epopeya y la novela son épicas de dos distintos tiempos, en tanto que ambas formas desarrollan la lucha de un héroe que viaja en busca del sentido de su vida.

Lukács afirma que el héroe de la novela habita en un tiempo en el cual se piensa que el hombre debe ser arquitecto de su propia existencia, por tanto ya no puede encontrar trazado su sentido en los designios suprahumanos o en la naturaleza, como sucede con el héroe de la epopeya cuyo triunfo responde a un orden superior a él. Según el filósofo húngaro, en la edad de la novela se abre una grieta entre el hombre y el mundo circundante, se advierte una fisura entre el interior y el exterior la cual se manifiesta como una diferencia esencial entre el yo y el mundo. Lukács plantea que, en la que llama *edad de la epopeya*: “No hay ninguna interioridad, porque no hay ninguna exterioridad, ninguna alteridad en el alma. El alma ignora el tormento efectivo de la búsqueda y el peligro real del descubrimiento; no se juega, no se sabe aún que puede perderse y no se sueña jamás que es necesario buscarse”²⁷. El hombre se ve a sí mismo como un *elemento* que, de una u otra forma, obedece una armonía trazada por fuerzas que le sobrepasaban. En *la edad de la novela*, por el contrario, este equilibrio se pierde. Surge una interioridad y el hombre ya no es *uno* con el mundo que lo rodea, pues su deseo de construir el mundo desde la razón ha abierto una distancia entre él y su realidad.

Se pierde en consecuencia la inmanencia del sentido de la vida y se hace necesario salir en busca de ese sentido. La realidad se convierte entonces en un problema pues se ha quedado abierta, es decir, se ha tornado materia de interpretación. El héroe de la novela se encuentra siempre en busca de ese sentido que al héroe de la epopeya le es concedido de manera natural. Entonces, aparece en la novela la necesidad de *la aventura* como forma de realización y de conexión entre interior y el universo circundante “el alma va hacia el mundo para aprender a conocerse”. Pero a diferencia de la edad de la epopeya en la cual

²⁵ Citado por Gil Villegas, *op. cit.*, p.77.

²⁶ Manuel S. Garrido “La novela como género racional moderno: la épica de nuestro tiempo” Blog Moderno/Posmoderno, <http://modernoposmoderno.blogspot.com>, fecha de consulta 23 de octubre de 2010.

²⁷ George Lukács, *Teoría de la novela*, Editorial Siglo Veinte, Buenos Aires, 1920, p. 36.

existe una seguridad, pues se sabe que siempre es el hado²⁸ el que triunfa, la aventura en la novela está gobernada por la *incertidumbre*, de allí Lukács afirma que el mundo de la novela “se ha tornado inmensamente grande, es más rico en dones y peligros que el de los griegos; pero esa propia riqueza hace desaparecer el sentido positivo sobre el cual reposaba su vida: *la totalidad*”. Entendemos esa totalidad como esa vieja unidad de la que hablábamos del hombre con la naturaleza, o del hombre en el engranaje de los designios de los dioses que en la edad de la novela se rompe. Tenemos entonces que para Lukács el espíritu fundamental de la novela, el cual determina su forma, se objetiva como la psicología del héroe novelesco siempre en la búsqueda de ese sentido que aparece ante ellos como algo que no está concedido de antemano y es preciso construir.

José Manuel Martín Morán en su estudio “El tratamiento de los objetos en *El Quijote* y en *El Guzmán*” afirma que la novela, como la tragedia y la epopeya, se ocupa de la relación entre el hombre y el mundo y advierte:

A diferencia de estos géneros, la novela, afirma Thomas Pavel (2001:35) en su estudio sobre la evolución del género narrativo desde la época clásica hasta nuestros días, cuenta un aspecto de la relación: la fractura entre el hombre y el mundo. Para el narrador de la novela hay una cuestión trascendental y es saber si el orden del mundo pertenece al mundo o está en el hombre, sostiene Pavel, y añado yo que la atención por el detalle cotidiano ha de ponerse en relación con esa búsqueda, que sustituye a la búsqueda idealista de los grandes valores de la existencia humana, propia de la novela de aventuras clásica, medieval o renacentista, y de la novela pastoril.²⁹

Ahora bien, ese conflicto interioridad-mundo ha sido también tratado por Foucault en *Las palabras y las cosas*, como lo expone María Luisa Bacarlett Pérez en su artículo “Foucault y *El Quijote*: desbordando la *episteme* clásica”, en donde señala³⁰ que para Foucault la armonía absoluta entre el lenguaje y el mundo (que se correspondían por una

²⁸ En la obra *El hombre del renacimiento*, Ágnes Héller apunta que cuando los antiguos griegos hablaban de hado (la *moira*) se referían al desarrollo inevitable del destino de los individuos y los pueblos, al curso vital heredado de los antepasados y ordenado por los dioses. Pese a ello, el hombre no era mediocre ni estaba desamparado. Quien actuaba según el hado triunfaba y quien se oponía a él sucumbía; pero lo primero no era necesariamente lo más grandioso. Porque la victoria no se debía al mérito del vencedor (eran los dioses quienes realmente habían triunfado), ni tampoco la derrota a la flaqueza del vencido (sus dioses eran los que mordían el polvo). p. 371.

²⁹ José Manuel Martín Morán “El tratamiento de los objetos en *El Quijote* y en *El Guzmán*” en *Tus obras los rincones de la tierra descubren*. Actas VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, Madrid, p. 383.

³⁰ Bacarlett Pérez, María Luisa, “Foucault y *El Quijote*: desbordando la *episteme* clásica” en <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2046/Agujon/Maria.html> fecha de consulta 30 de septiembre de 2010.

suerte de simpatía universal donde no existía una división insalvable) llegó a su fin en las inmediaciones del siglo XVII, pues se generó una transformación en la manera como venían relacionándose las palabras y el mundo, de tal forma que estos dos espacios que formaban antes un solo texto terminaron por separarse para dar lugar a dos reinos de sentido separados y tautológicos en sí mismos. El gran divorcio entre las palabras y las cosas será la insignia de la época clásica, que es la de la matematización del universo (Newton), del *cogito ergo sum* cartesiano, de la historia natural, de la razón pura kantiana y también del *Quijote*. Para Foucault, todas estas realizaciones, en sus diferencias y oposiciones, están marcadas por el hecho de pertenecer a un mismo bloque de conocimientos y experiencias posibles, aglutinados bajo el manto de la "episteme de la representación", en la cual el síntoma es la manifestación y la protesta por la inaccesibilidad del mundo que se niega a revelar sus secretos al lenguaje. Por su parte, el lenguaje queda como espacio mudo, como palabra sin mundo que ante la obstrucción del mismo tiene entonces que fabularlo. Pero este divorcio, por el que las palabras y las cosas quedan separadas, no impide la obstinación del lenguaje por tratar de darle un sentido a aquello que le mira indiferente. Con este divorcio, la prosa del mundo llega a su fin; de pronto, las palabras y las cosas pertenecerán a dos reinos inconmensurables y, por ende, impenetrables entre sí. Ahora la fuerza de las palabras radicará en su poder para representar algo a lo que en realidad no pueden acceder. Así bien, a los ojos de Foucault, *Don Quijote* es la primera de las obras modernas, sobre todo porque hace patente, de manera más contundente el rompimiento del viejo parentesco que las palabras tenían con las cosas.

Así también, Milan Kundera interpreta en su ensayo *El telón* la dimensión del Quijote en la historia de la novela:

«Un pobre hidalgo de aldea, Alonso Quijano, ha decidido ser un caballero andante y se ha dado por nombre Don Quijote de La Mancha *¿Cómo definir su identidad?* Es el que no es... don Quijote le roba a un barbero la bacía de cobre, que toma por un yelmo. Rodeado de gente; ve su bacía y quiere llevársela. Pero Don Quijote, lleno de orgullo, se niega a tomar un yelmo por una bacía. De pronto un objeto tan sencillo se transforma en una pregunta *¿Cómo probar, por una parte, que una bacía en la cabeza no es un yelmo?* Los traviesos parroquianos, para divertirse, dan con la única manera objetiva de demostrar la verdad: el voto secreto. Todos los presentes participan, y el resultado es inequívoco: el objeto es reconocido como un yelmo. ¡Admirable broma ontológica! Don Quijote está enamorado de Dulcinea. Sólo la ha visto furtivamente, o tal vez nunca. Está enamorado, pero, como dice él mismo, sólo *porque tan propio y natural es de los caballeros ser enamorados como al cielo tener estrellas*. Infidelidades, traiciones, decepciones amorosas, cualquier literatura narrativa las conoce desde siempre. Pero Cervantes lo que cuestiona no

son los amantes, sino el amor, la noción misma de amor. Porque, ¿qué es el amor si se ama a una mujer sin conocerla? ¿Una simple decisión de amar? O incluso ¿una imitación? El asunto nos concierne a todos: ¿si desde la infancia los ejemplos de amor no nos incitaran a seguirlos, sabríamos qué quiere decir amar? Un pobre hidalgo de aldea, Alonso Quijano, ha inaugurado para nosotros la historia del *arte de la novela* mediante tres preguntas sobre la existencia: ¿qué es la identidad de un individuo?, ¿qué es la verdad?, ¿qué es el amor?»³¹

De tal suerte, para el autor checo el legado de *Don Quijote* a toda la historia de la novela posterior es el planteamiento del mundo entendido como una interrogante, Kundera afirma que “El novelista enseña al lector a aprehender el mundo como pregunta”³², y esa es la gran aportación del *arte de la novela* inaugurada por Cervantes. Así bien, en el mundo moderno que exalta las certezas de la razón, pretendiendo una respuesta para todo, la sabiduría de la novela radica en tener una pregunta para todo. Esta condición de la novela es la que, según Kundera, le ha valido su lugar como portadora de lo que el escritor checo considera el más auténtico valor de la modernidad: *la insaciable interrogación sobre lo humano* (La pasión por el conocimiento de lo humano) valor heredado del mundo clásico³³.

Ahora bien, partiendo de esta relación entre novela y modernidad colocaremos un signo de interrogación en la *novela moderna* tres siglos después de que don Quijote abriese las compuertas de la misma, de tal suerte estaremos penetrando en el contexto en el cual nace la obra de Josefina Vicens, cuestión que merecerá nuestra atención en el siguiente apartado.

3. Modernidad en crisis y novela

Sólo puedo alcanzar la despersonalidad del mutismo si antes he construido toda una voz. Mis civilizaciones eran necesarias para que yo subiese hasta el punto de tener de dónde descender.

Y si estoy retrasando comenzar es también porque no tengo guía. El relato de otros viajeros me ofrece pocos detalles sobre el viaje: todas las informaciones son terriblemente incompletas.

La pasión según G. H. Clarice Lispector

³¹Milan Kundera, *El telón. Ensayo en siete partes*. Tusquets, México, 2005, p. 145.

³²Philip Roth, *El oficio: un escritor, sus colegas y sus obras*. Seix Barral, Barcelona, 2003, p.137.

³³Pues ya desde los sofistas “El hombre más que el mundo llenaba el pensamiento de los hombres” como lo señala Ramón Xirau en *Introducción a la filosofía*, UNAM, México, 2008, p. 40.

En *El arte de la novela* Kundera plantea el paralelismo entre el camino de la novela y la Edad Moderna. De tal suerte se pregunta: si la novela inaugurada por Cervantes nació a la luz de los ideales del mundo moderno ¿cuál es el destino de la novela en un tiempo en que el signo de la modernidad es el de una aguda crisis? Así por ejemplo, para el autor checo las formas de totalitarismo encarnan lo que ha llamado las *paradojas terminales de la modernidad* mismas que han afectado de manera inevitable a la novela, como lo afirma en las siguientes líneas:

El camino de la novela se dibuja como una historia paralela de la Edad Moderna. Si me giro para abarcarlo con la mirada, se me antoja extrañamente corto y cerrado. ¿No es el propio don Quijote quien, después de tres siglos de viaje, vuelve a su aldea transformado en agrimensor? Se había ido, antaño, a elegir sus aventuras, y ahora, en esa aldea bajo el castillo, ya no tiene elección, la aventura le es *ordenada*: un desdichado contencioso con la administración derivado de un error en su expediente. Después de tres siglos ¿qué ha ocurrido pues con la aventura, ese primer gran tema de la novela? ¿Acaso ha pasado a ser su propia parodia? ¿Qué significa esto? ¿El camino de la novela se cierra con una paradoja?³⁴

Precisamente en este punto, pondremos esa misma interrogante a la obra que nos ocupa. En *El libro vacío*, nuestro protagonista, José García, se debate entre el apremiante impulso de escribir y la consciencia de no tener nada que decir, nada al menos que interese a nadie. Se trata de un oficinista de mente aguda, volcado a un insistente viaje introspectivo, inscrito en la gris atmósfera de un trabajo rutinario y una vida sin grandes sobresaltos, un hombre que, sin embargo, no logra liberarse de dos fantasmas que lo persiguen: la *escritura* y la pregunta existencial clavada en el fondo de sus días.

Vale aquí pronunciar las temidas preguntas frente a la obra de Vicens, cuya materia prima resulta ser la contradicción interior del personaje, así como la visión de un mundo, el mundo de José García, desprovisto de referentes (ideológicos, sociales...) agobiado por la monotonía, ¿Qué ha ocurrido con la aventura, ese primer gran tema de la novela?, ¿Acaso ha pasado a ser su propia parodia?, ¿El camino de la novela se cierra con una paradoja?

Si bien como advierte Kundera, Kafka y Hasek nos enfrentan con una de las inmensas paradojas: “en la Edad Moderna, la razón cartesiana corroía uno tras otro todos los valores heredados de la Edad Media. Pero en el momento de la victoria total de la razón, es lo irracional en estado puro (la fuerza que no quiere sino su querer) lo que se apropiará de la escena del mundo porque ya no habrá un sistema de valores comúnmente admitidos que

³⁴Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 5.

pueda impedirselo.”³⁵ Con José García nos encontramos ante una de las paradojas, a las que podríamos llamar *paradojas de la escritura*, ¿qué es de la escritura, de la novela, cuándo el vacío se convierte en su materia prima? (el vacío de aventura, de referentes ideológicos, de grandes avatares).

Nuestro personaje, José García, no puede escribir una novela de trama y personajes de interés para todos, pues no tiene un tema que haga comunidad con los demás, y a poco se despoja de este primer afán, para quedarse con la tarea íntima de tratar de diluir con palabras el que llama “vacío inicial”. En *El libro vacío* Josefina Vicens nos entrega una ausencia de acciones sobresalientes a cambio de una nueva batalla que es la del momento escritural.

Arriesgaremos entonces una respuesta a la pregunta arrojada por Milan Kundera, acaso la nueva aventura está en construir sobre la paradoja, asumirla como alimento primordial del hombre. Milan Kundera pone sobre la mesa una serie de autores que podríamos denominar escritores de los tiempos de las *paradojas terminales de la modernidad*, entre los cuales refiere a Kafka, Herman Broch, Hasek y Musil, como dan cuenta de ello las siguientes líneas:

Aquellos últimos tiempos apacibles en los que el hombre sólo tenía que combatir a los monstruos de su alma, los tiempos de Joyce y Proust quedaron atrás. En las novelas de Kafka, Hasek, Musil y Broch, el monstruo llega del exterior y se llama Historia; ya no se parece al tren de los aventureros; es impersonal, ingobernable, incalculable, ininteligible y nadie se le escapa. Es el momento (al terminar la guerra del 14) en que la pléyade de los grandes novelistas centro-europeos vio, tocó, captó las *paradojas terminales* de la Edad Moderna.³⁶

Así por ejemplo como lo advierte Fredric Jameson en “La lógica cultural del capitalismo tardío”, en pintura, el cuadro de Eduard Munch *El grito* es una expresión canónica de los grandes temas modernos de la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento, un emblema casi programático de lo que solía llamarse la época de la angustia.³⁷ Ahora bien, será preciso acercarnos a la estirpe de autores latinoamericanos a los cuales podemos situar bajo el signo de la crisis de la modernidad para comprender mejor el valor de la obra de Vicens.

³⁵ *Ibid.*, p. 6.

³⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁷ Jameson Fredric. “La lógica cultural del capitalismo tardío” en *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid, 2001, p.253.

Es necesario entonces hablar de la llamada “generación de la ruptura”, que según señala Álvaro Ruiz Abreu en *Crisis de la novela, novela de la crisis*: se refiere a un puñado de escritores que habían sufrido un “trauma” social o ideológico, derivado de las luchas políticas de los años treinta y del impacto del fascismo, de la segunda guerra y de la secuela de la angustia. Son Alejo Carpentier (1904-1984), Ernesto Sábato (1911), José Revueltas (1914-1976), Juan Rulfo (1918-1980), Juan Carlos Onetti (1909-1994), Julio Cortázar (1914- 1984) y Bioy Casares (1914-1999). Generación de escritores que resistieron los golpes amargos y certeros de los años 1938 y 1940, años del fascismo. España fue vencida por la reacción, en América Latina cayeron muchos gobiernos y se establecieron dictaduras; el nazismo triunfó y la segunda guerra abrió una grieta, geográfica y moral, política y económica, en Europa.³⁸

De tal forma, mientras para el filósofo español José Ortega y Gasset se experimentaba entonces una crisis del arte, para el escritor Argentino Ernesto Sábato existía más bien, un arte de la crisis, es decir: no es el arte el que está propiamente en crisis, toda la sociedad lo está. “La novela surgida de la crisis tratará de ser catártica y cognoscitiva, de integrar la realidad humana desintegrada por la civilización racional abstracta”.³⁹ Para ello, ya no le interesará –en la misma medida que en el siglo XIX– la descripción objetiva de la realidad. El elemento psicológico será decisivo, así como la modificación de la estructura de la novela. Así bien, situaremos *El libro vacío* como integrante de esta serie de obras que develan una crisis y entrañan una ruptura en la forma de la novela.

Así, teniendo en cuenta las relaciones ya planteadas entre modernidad y novela, señalaremos brevemente cómo apreciaremos en este trabajo la relación entre la obra de Vicens y el contexto y pensamiento de modernidad. Temáticamente advertimos el signo de crisis en el contexto de soledad de nuestro personaje, en su falta de anclajes ideológicos, así como en la imposibilidad de ceñirse a las formas establecidas para escribir una novela (cuestionando de esta manera las formas que rigen a la novela). Encontramos también que nuestro personaje experimenta conflictos heredados de una visión racionalista del mundo, en donde el polo intuitivo del hombre y el racional se vuelven inconciliables. Aspectos que

³⁸ Álvaro Ruiz Abreu, *Crisis de la novela, novela de la crisis*, Ediciones Sin Nombre, CONACULTA, 2005, p.62.

³⁹ Juan Antonio Rosado, *En busca de lo absoluto: Argentina, Ernesto Sábato y El túnel*, UNAM, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, México, 2000, p. 72.

nos llevan a plantear que es preciso debatir la obra de Josefina Vicens en el marco del pensamiento y la crisis de la modernidad.

Así, por ejemplo, observaremos que la presencia exclusiva del narrador intradieético en la obra de Vicens tiene una función primordial en el texto, pues construye un espacio en el cual el personaje, sin ningún tipo de referente (social, religioso, ideológico) se tiene a sí mismo como único parámetro. José García no se ve cobijado por ningún tipo de discurso ideológico, religioso, social, político. Entonces, la importancia de estos radica en el texto precisamente en su ausencia. El vacío releva el sitio antes ocupado por tales discursos. Nuestro personaje, se enfrenta a su existencia en una suerte de “estar a la intemperie de sí mismo”, en este sentido, debemos recordar que:

Hasta ahora el hombre había organizado su propio círculo bajo la influencia de un mundo invisible. El reino de Dios o la razón universal gobernaban su existencia y le indicaban un objetivo; es ahora cuando, por primera vez, el hombre pertenece a la existencia inmediata. Todo esto se refleja profundamente en la novela contemporánea. No sólo en el argumento o las ideas que expone, sino en su misma estructura. El mundo aparece ya como algo inquietante, inestable, en peligro. La novela no nos da una lección completa, sino un enigma. Hay en ella desorden, complejidad, caos, igual que hay en la conciencia de los personajes.⁴⁰

Acaso explora, las últimas consecuencias de aquel clamor que, en palabras de Protágoras, concebía “al hombre como medida de todas las cosas”. Así el hombre podía “ser la medida de todo” al encontrarse al abrigo de las certezas de la razón. Pero a la luz de la crisis de los grandes referentes de la modernidad se revela un vacío. Un vacío silencioso en el caso de nuestro personaje:

El alcance existencial de un fenómeno social no es perceptible con mayor acuidad en el momento de su expansión sino en sus comienzos, cuando es incomparablemente más frágil que lo que será en el futuro. Nietzsche señala que en el siglo XVI Alemania era un lugar donde la iglesia estaba menos corrompida y que por eso se dio la Reforma precisamente allí, porque sólo en sus comienzos la corrupción se dejó sentir como intolerable.⁴¹

En este sentido la obra de Josefina Vicens, con respecto a sus coetáneos en la literatura mexicana, anticipa la avanzada en un cambio de condición del hombre moderno. En su obra hallamos visos de un vacío en el discurso moderno de grandes relatos, que todavía en la obra de Carlos Fuentes *La región más transparente*, publicada ese mismo año, se presentan como piedras angulares (progreso, colectividad). En la obra de Vicens el mundo se reduce, los referentes de la modernidad abandonan la novela, el concepto de colectividad queda

⁴⁰J. Luis Arangure citado por Andrés Amorós, *op. cit.*, p.39.

⁴¹Milan Kundera, *El telón*, p. 148.

coartado y en su lugar aparece el aislamiento y la incapacidad de comunicación del personaje. La noción de comunidad se encuentra fragmentada. La gravedad de este cambio, resulta imperceptible. Acaso un estallido sin estruendo. La mirada ya no está situada sobre máximas aspiraciones, y encuentra como único universo real la vida cotidiana, con sus tormentos y futilidad, lo cual resulta ser la *tragedia* de nuestro protagonista.

Ahora bien, dentro de este debate, el aspecto de interés fundamental para este trabajo es la forma en la cual el personaje, José García, lucha contra los conflictos de la vida moderna que coartan su ser. De tal suerte, el siguiente capítulo estará dedicado a indagar, siguiendo los postulados de Milan Kundera, la manera en que la novela ha mantenido la *exploración del ser* como uno de sus signos esenciales.

II La novela como exploración del ser

Descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela.

Hermann Broch

El planteamiento central de Milan Kundera es el que considera el quehacer de la novela como una incansable exploración del ser. En las primeras líneas de *El arte de la novela* Milan Kundera refiere las célebres conferencias pronunciadas en 1935 por Edmund Husserl en Viena y Praga,⁴² obra postrimera del filósofo alemán (escrita tres años antes de su muerte) en la cual habla sobre la crisis de la humanidad europea. El adjetivo “europea”, advierte Kundera, señalaba para Husserl una identidad espiritual que se extiende más allá de la Europa geográfica (América por ejemplo) y que nació con la antigua filosofía griega. Según Husserl, esta filosofía por primera vez en la historia comprendió el mundo como una interrogante que debía ser resuelta, y se enfrentó con esa interrogante, no para satisfacer necesidades prácticas sino porque la “pasión por el conocimiento se había adueñado del hombre”.

Se apodera, entonces, de los hombres la pasión de una consideración y de un conocimiento del mundo que vuelve la espalda a todos los intereses prácticos y que en el círculo cerrado de sus actividades cognitivas y de los tiempos a ellas dedicados no produce otra cosa que teoría pura. (Husserl. *La crisis de las ciencias europeas*)

Dicha concepción que entraña el paso a un sentido *teórico*, desconocido hasta entonces, distingue a los griegos de las civilizaciones y culturas precedentes.

Este sentido primigenio del conocimiento vislumbrado por los griegos, según Husserl, experimentaba una severa crisis, de la cual divisaba sus raíces en el comienzo de la Edad moderna, con Galileo y Descartes. Para el filósofo alemán el objetivismo que nace con Galileo y con el proyecto de objetivar la naturaleza ha desembocado en un peligroso positivismo que ha reducido al mundo a un simple objeto de exploración técnica y matemática que excluye de su horizonte el mundo concreto de la vida, *die Lebenswelt*.

⁴²Dichas conferencias celebradas en mayo y noviembre de 1935 constituyen la base de la publicación en 1936 de las Partes I y II de *Die Krisisdereuropäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie* (*La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*) en la revista *Philosophia* de Belgrado. En ellas trata de la figura espiritual del proyecto filosófico occidental y la transformación de la filosofía en ciencia natural, así como de los peligros que la reducción científicista trae consigo.

En *La crisis de las ciencias europeas*, debemos recordar, Husserl lamenta ante todo, que al acabar el primer tercio del siglo XX el reduccionismo positivista haya invadido todos los ámbitos del saber, sin excluir en modo alguno la propia filosofía. Considera la crisis de la ciencia equivalente a una crisis de los valores, en la cual el ascenso del pensamiento científicista universalizado es un síntoma del progresivo desprestigio histórico que ha sufrido el programa filosófico universal, o sea el proyecto metafísico que pretendía vincular las ciencias positivas en una unidad superior que sería al mismo tiempo su fundamento universal.

La secuencia que ha descubierto Husserl es fácil de reconstruir: las ciencias ganan en objetividad, *ergo* la filosofía pierde en objetividad, *ergo* la filosofía rigurosa se convierte en el único recurso para una vida humanizada, *ergo* el sentido se empobrece.⁴³

De tal suerte plantea que la crisis de las ciencias es señal de una crisis todavía más profunda: la crisis de la filosofía. Según esto, la crisis de la modernidad parte de un hecho: entre más avanzaba el conocimiento, más se perdía de vista el conjunto del mundo y el hombre mismo. Hundándose el mundo occidental en lo que Heidegger llamase “el olvido del ser”. Postulado al que Milan Kundera responde con uno de los más interesantes y, tal vez, alentadores planteamientos, con respecto al imperio del “olvido del ser” en la modernidad, el cual queda grabado en las siguientes líneas:

Creo sin embargo que sería ingenuo considerar la severidad de esta visión de la Edad Moderna como simple condena. Yo diría más bien que los dos grandes filósofos han develado la ambigüedad de esta época que es degradación y progreso a la vez y, como todo lo humano, contiene el germen de su fin en su nacimiento. Esta ambigüedad no resta importancia, a mi criterio, a los últimos cuatro siglos europeos, a los que me siento tanto más ligado puesto que no soy filósofo, sino novelista. En efecto, para mí el creador de la Edad Moderna no es solamente Descartes, sino también Cervantes....Al respecto deseo decir: si es cierto que la filosofía y las ciencias han olvidado al ser del hombre, aún más evidente resulta que con Cervantes se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado.⁴⁴

Husserl denuncia en su obra la pérdida de lo que él llama la “esencia de la espiritualidad europea”, nacida en el seno de la antigua filosofía griega, desbancada a manos de un

⁴³ Josep Maria Bech, *De Husserl a Heidegger: la transformación del pensamiento fenomenológico*. Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 88.

⁴⁴ Milan Kundera, *El arte de la novela.*, p. 3.

progresivo reduccionismo⁴⁵ técnico del conocimiento, el cual ha sumergido, tanto a la ciencia, como a la misma filosofía en una profunda crisis, cuyo origen alcanza a situar en el nacimiento de la edad moderna. Por su parte, el escritor checo⁴⁶, replantea tal visión del filósofo alemán sobre la Edad Moderna y sostiene que existe “un gran arte europeo” nacido con la Edad moderna: la novela, que ha conservado esa “esencia de la espiritualidad europea”, esa “pasión por el conocimiento” heredada de los griegos, que según Husserl en filosofía dio un viraje con el pensamiento de Descartes y en la ciencia con Galileo, hasta desembocar, ambas, en la crisis de las ciencias y la filosofía europeas en el siglo XX.

Kundera defiende la que llama “*la desprestigiada herencia de Cervantes*”, pues advierte, con *Don Quijote de la mancha* se inauguró el largo camino de la novela moderna, que se ha encargado de iluminar el *ser* del hombre que ha quedado olvidado por la filosofía y por la ciencia moderna. El escritor checo defiende una tesis central y ésta es la de “la novela como forma de conocimiento”. Milan Kundera sitúa a la novela como guardia silenciosa de esa “pasión por conocer” y reconoce en ella el *arte y la pasión del conocimiento*, esto con un acento en el primer término (arte) para diferenciarlo del conocimiento que pudiese entregarnos la ciencia o la filosofía pues, como señala el autor, la filosofía desarrolla su pensamiento en un espacio abstracto sin personajes y sin situaciones, a diferencia del universo novelesco. La novela aparece entonces como una forma de indagar y penetrar en territorios profundos del hombre pues su naturaleza le concede tener como yacimiento no sólo el territorio racional del hombre sino también el de sus pasiones.

Así bien, como apunta Aurora Ocampo en su texto *La narrativa breve de Onetti*:

⁴⁵Reduccionismo que convirtió al hombre (ensalzado antaño por Descartes como "dueño y señor de la naturaleza) en una simple cosa en manos de fuerzas (las de la técnica, de la política, de la Historia) que le exceden, le sobrepasan, le poseen... Kundera: *El arte de la novela*.

⁴⁶José Manuel Ruiz Martínez advierte que: es importante señalar la profunda raigambre fenomenológica de estirpe husserliana que tiene este intento de conocimiento de Kundera a través de la novela. En efecto, al hablar de una liberación del juicio, de todo lo ya preinterpretado, en el marco de la vida de los personajes; al huir también del psicologismo (una de las características más marcadas en Husserl), Kundera está reivindicando ese volver “a las cosas mismas” y superar el reduccionismo en el conocimiento. Incluso en su concepción de la historia de la novela, entendida al margen de la Historia, como una sucesión de problemas estéticos y descubrimientos al respecto, siempre con la intención última, ya mencionada, de explorar el yo — la novela, pues, como dotada de una historia autónoma de la historia con cierto tinte finalista, esto es, empeñada en la consecución de su propio ser.

José Manuel Ruiz Martínez, “La novela como forma de conocimiento: el pensamiento literario de Milan Kundera”, p. 163, <http://folk.uio.no/jmaria/lund/2005/actas/ruiz.pdf> mayo de 2010, fecha de consulta 14 de abril de 2010.

El conocimiento como la aprehensión del ser, de lo real por el pensamiento, y una forma, un método de conocimiento es la narrativa misma. Forma híbrida, como diría Sábato, porque participa de la razón y de la intuición, del sujeto y del objeto, del consciente y del subconsciente como todo arte, pero aún más complejo porque su instrumento es el lenguaje, el cual tiene a su alcance todo el conocimiento humano.⁴⁷

Tal consciencia de la capacidad de la novela de penetrar en los terrenos más hondos del hombre, se enervó ante la crisis del pensamiento occidental en el siglo XX.

Mientras se creyó que la realidad debía ser aprehendida por la sola razón, la literatura parecía relegada a una tarea inferior, heredera vergonzante de la mitología y la fábula, actividad tan adecuada a la mentira como la filosofía y la ciencia a la verdad'. Pero cuando se comprendió, después de la revolución iniciada por Nietzsche y Schopenhauer y continuada por Freud y los surrealistas, que no toda la realidad era la del mundo físico, ni siquiera la de las especulaciones sobre la historia o las categorías; cuando se advirtió que también formaban parte de la realidad los sentimientos y las emociones, lo que se sueña y lo que se imagina, entonces se concluyó que las letras eran también un instrumento de conocimiento, *uno de los más capaces de penetrar en el misterioso territorio del hombre*.⁴⁸

De tal forma, por ejemplo, Juan Antonio Rosado, nos recuerda que en *Abaddón el exterminador*, Sábato (personaje) manifiesta: “La novela de hoy, al menos en sus más ambiciosas expresiones, debe intentar la descripción total del hombre, desde sus delirios hasta su lógica”.⁴⁹ En este sentido la novela se ha valido de diversos recursos con el afán de hacer representable la realidad en su forma más amplia: el manejo de las estructuras temporales, por ejemplo, como ha sido el caso de la llamada *nueva novela* que apostó por el confrontamiento de formas cronológicas, circulares y simultáneas, con el fin de representar la totalidad del mundo exterior y el psicológico de los personajes; o bien en la *nouveau roman*, corriente que proviene de una tradición literaria que data desde Flaubert e incluye a autores como Proust y Joyce, Mallarmé, Valery, Kafka, entre otros, planteó, por ejemplo, la concepción de *subjectivité totale* en la cual no existe ningún tipo de jerarquía entre las acciones y los sueños, las alucinaciones y los recuerdos, pertenecen todas al mismo estatus narrativo y muchas veces desaparecen los límites entre las acciones realmente llevadas a cabo y las que son meramente imaginadas.⁵⁰ En el caso de *El libro vacío*, el hecho de poner

⁴⁷Aurora Ocampo, *La narrativa breve de Onetti*, Universidad Nacional Autónoma de México, AIH. Actas XII, 1995, p. 171. http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_7_024.pdf, fecha de consulta 3 de noviembre de 2010.

⁴⁸Aurora Ocampo, *Ibid*, p. 171.

⁴⁹Juan Antonio Rosado, *En busca de lo absoluto: Argentina, Ernesto Sábato y el túnel*, UNAM, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, México, 2000, p. 62.

⁵⁰Alfonso del Toro, *Los laberintos del tiempo*, Vervuert Verlag, Frankfurt, 1992, p. 11.

ante nosotros un personaje que tiene dos cuadernos (uno que representa los dictados de la *conciencia* y otro el *impulso* de escribir) aparece como una estrategia de la autora para hacer representable la realidad de nuestro personaje en su totalidad, pues al dar cuenta de esos dos polos del protagonista, sin demeritar la importancia de ninguno, está buscando entregarnos al personaje en todas sus dimensiones y complejidad. Ahora bien, es posible entender el afán constante de reivindicar las dimensiones humanas: la de sueño, de los impulsos y de los deseos como una forma de rebelión en contra del sistema de pensamiento moderno, en el cual lo racional se impone y desacredita las demás manifestaciones humanas. En este sentido Milan Kundera advierte que la rebelión de la novela estaría situada en lo que llama modernidad antimoderna.

Modernidad antimoderna

Recordemos que el autor sitúa a la novela como profundamente moderna pues entraña “la pasión por conocer al hombre”, pero señala que a diferencia de la modernidad filosófica, científica y política, que se erigen sobre las certezas de la razón, la modernidad de la novela es aquella que devela la ambigüedad y la relatividad inherente a la condición del hombre moderno. Su modernidad lleva contenida una crítica a la propia modernidad, por lo que el autor la considera como parte de una *modernidad antimoderna*. Así bien, el autor explica, por ejemplo, los distintos caminos de la rebelión de la modernidad, como se ve a continuación:

¿Qué fue el “arte moderno”, esa fascinante tormenta del primer tercio del siglo XX? Una rebelión radical contra la estética del pasado; es evidente, por supuesto, salvo que los pasados no eran iguales. El arte moderno en Francia, antirracionalista, anticlasicista, antirrealista, antinaturalista, prolongaba la gran rebelión lírica de Baudelaire y de Rimbaud. Encontró su expresión privilegiada en la pintura y, ante todo, en la poesía, su arte predilecto. Por el contrario, anatemizaron (los surrealistas en particular) la novela, la consideraron superada, definitivamente encerrada en su forma convencional. En Europa central la situación era muy distinta; la oposición a la tradición extática, romántica, sentimental, musical, conducía a la modernidad de algunos genios, los más originales, hacia el arte que es la esfera privilegiada del análisis, de la lucidez, de la ironía: la novela.⁵¹

Siguiendo la distinción establecida por Kundera entre una rebelión moderna lírica y una rebelión analítica, no es difícil distinguir en la obra de Vicens rasgos que nos llevan a situar *El libro vacío* como parte de esa esfera cuya rebelión da privilegio al análisis, la lucidez y la ironía. Basta pensar en la forma de aproximación de nuestro personaje al mundo,

⁵¹Milan Kundera, *El telón. Ensayo en siete partes*. Tusquets, México, 2005, p.65.

predominantemente reflexiva. Ahora bien, en la indagación de Kundera acerca de la naturaleza de la novela, señala tres puntos que considera claves, y ellos son: “la pasión por el conocimiento”, “la exploración del ser” y “la invención”. Esta última de la cual el autor recupera la definición en su libro *El telón. Ensayo en siete partes*, cuando refiere a Fielding, escritor para el cual la “invención” es una palabra fundamental:

Apela al origen latino del vocablo: *inventio*, que quiere decir “descubrimiento”; al inventar la novela, entonces, el novelista descubre un aspecto hasta entonces desconocido, oculto, de la naturaleza humana; una invención novelesca es pues, un acto de conocimiento que Fielding define como: “penetrar rápida y sagazmente en la verdadera esencia de todo lo que es objeto de nuestra contemplación”.⁵²

“La invención” será el punto que unirá triangularmente a los dos anteriores y situará a la novela en el dominio del arte. Es preciso insistir en la noción de Kundera del novelista como explorador de la existencia en el sentido más amplio: éste no se reduce a un examen de la realidad, se proyecta sobre el campo de las posibilidades humanas: “todo lo que el hombre puede llegar a ser”. El personaje no es un simulacro de ser viviente, es un ser imaginario, un ego experimental y si bien existir es: “ser-en-el-mundo”, se debe comprender como posibilidades tanto al personaje como su mundo. La autonomía de la novela, en cuanto arte, reside, entonces, en el dominio del subjuntivo como universo de las posibilidades. No extrae los hechos llanos de la realidad en un simple deseo cognoscitivo, más bien explora la constelación de realidades posibles que comparten la sustancia humana. Por ello señala:

Así, el valor de Kafka no radica en que algunas de sus visiones se hayan hecho realidad, sino en que exploró una posibilidad de la existencia del ser humano, aunque nunca se hubiera materializado.⁵³

Con Kundera asistimos a una sala en la cual el signo definitorio de la novela es el descubrimiento particular que cada obra hace de nuevo territorio de la existencia, la gran pregunta es: ¿qué es la existencia humana y en qué consiste su poesía?. El autor asume los hallazgos particulares de cada obra sobre la condición humana como el criterio central para trazar una genealogía de las mutaciones en la forma de la novela. Para el autor la noción de historia aplicada al arte nada tiene que ver con la noción de progreso, no supone un

⁵² Milan Kundera. *Ibid*, p. 18.

⁵³ Manuel Ruíz Martínez *op. cit.*, p. 162.

perfeccionamiento. El afán del novelista no es el hacerlo mejor que sus predecesores, sino ver lo “no visto” y decir lo que no han dicho. “La poética de Flaubert no desmerece de la de Balzac, al igual que el descubrimiento del Polo Norte no erradica el de América”⁵⁴. La historia de la novela expuesta por Kundera, que va desde el *Quijote* hasta *Los versos satánicos*, aparece entonces como la historia de los valores estéticos del género, es decir, de las novedades existenciales y formales que cada novela ha encontrado.⁵⁵ Considera así mismo que los periodos de la novela se caracterizan por el aspecto del ser que la novela examina prioritariamente:

Así las posibilidades contenidas en el hallazgo flaubertiano de la cotidianeidad no se desarrollaron plenamente hasta setenta años más tarde, en la gigantesca obra de James Joyce. El período inaugurado hace cincuenta años por la pléyade de novelistas centro-europeos (período de las *paradojas terminales*) me parece lejos de estar cerrado.⁵⁶

En el caso de *El libro vacío* podemos decir que nuestro personaje explora una posibilidad dentro de la existencia humana: la de alcanzar por la escritura, en sus fases primeras (en el encuentro con la palabra y en un momento con la propia caligrafía), una unidad en su ser, como detallaremos más adelante.

Otro de los aspectos centrales dentro de la novela, cuya función es singular en la obra que nos ocupa es *la prosa*, sobre la cual Milan Kundera avisa:

La prosa: esta palabra no sólo significa un lenguaje no versificado; significa también el carácter concreto, cotidiano, corporal, de la vida. Decir que la novela es el arte de la prosa no es, pues, una perogrullada; esta palabra define el sentido profundo de ese arte... Pero la prosa no es sólo el lado penoso o vulgar de la vida, es también una belleza hasta entonces menospreciada: la belleza de los sentimientos modestos, por ejemplo el de esa amistad impregnada de familiaridad que siente Sancho por Don Quijote.⁵⁷

En la obra de Vicens, por ejemplo, la mirada ya no se posa sobre grandes aspiraciones, y contrariamente tiene ante sí el rostro de la vida cotidiana lo cual resulta ser la *gran tragedia* de nuestro protagonista:

Sé que es ridículo hablar de esto pero a veces cuando me estoy bañando, el grueso chorro de agua que me golpea la cara me hace pensar en tempestades, en mares embravecidos. Mi imaginación se desorbita al grado de que se me olvida que soy un empleado que tiene que llegar a hora fija y dispone de unos cuantos minutos para darse un regaderazo... de pronto

⁵⁴ Milan Kundera, *El telón*, p.28.

⁵⁵ Juan Sebastián, Cruz, Reseña: Kundera, Milan. *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets, Universidad Nacional de Colombia, 2005.

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/viewFile/7939/8583>

⁵⁶ *Ibid*, p.7.

⁵⁷ Milán Kundera, *El telón* .p. 20.

el juego queda roto por la voz de mi mujer que me apremia: ¿piensas estarte ahí todo el día? Vas a llegar tarde. (p. 166)

José García vive una batalla carente de *justificación dramática*. Su existencia no da cuenta de aventuras, y los débiles estallidos de imaginación se ven apagados por una realidad carente de acciones sobresalientes. Lo anterior nos hace comparar su situación con un pasaje que él mismo narra en su cuaderno. Así bien, nuestro personaje nos cuenta que en un apremiante deseo de tomar de su entorno una fuente para su escritura, trató de deshilar los mínimos detalles concentrados a su alrededor: y así, el ruido que se desprendía de la cocina en donde su mujer realizaba sus labores diarias se convirtió en materia de sus reflexiones:

Hay un tintineo y un gotear enervantes. Además, fatalmente algo, cae. Menos mal si se rompe, porque entonces el ruido termina pronto y tiene una especie de *justificación dramática*. Lo terrible es cuando caen esas tapas de peltre o aluminio que siguen temblando en el suelo, en forma ridícula, y que no sufren daño alguno con el golpe. (p. 20)

Acaso la naturaleza de la tragedia de José García que no concede a su agonía el halo trágico que restituye al hombre dentro de una esfera de importancia es la razón que más atormenta a nuestro personaje, y lo asemeja a esas tapas de peltre que siguen temblando en el suelo de forma ridícula sin sufrir ningún daño con el golpe. La gran preocupación de José García es la insignificancia. Estar inscrito no ya en un mundo en el cual se supone un especial significado del hombre en el universo, con un destino y una responsabilidad, y por el contrario pertenecer a un mundo de insignificancia y trivialidad. La novela, como género, ha hecho, sin embargo, de esta supuesta insignificancia materia posible de su arte. Recordamos así a Kundera cuando habla en su ensayo *El telón sobre el poder de lo fútil*.⁵⁸

En el teatro, una gran acción sólo puede nacer de otra gran acción. Sólo la novela supo descubrir el inmenso y misterioso poder de lo fútil.⁵⁹

De tal suerte podemos afirmar que *El libro vacío* ha penetrado en ese misterioso poder. Sin embargo, como lo viese Kundera, la prosa tiene la capacidad no sólo de plasmar el lado penoso y vulgar de la vida, sino también la de atrapar la belleza de los sentimientos modestos, “como la amistad impregnada de familiaridad que siente Sancho por Don Quijote”. La “emoción sencilla” que desea plasmar José García.

⁵⁸ Milan Kundera, *El telón*, p. 33.

⁵⁹ *Ibid.*, p.34.

Ahora bien, Kundera opone la prosa a la *lirica*, en la medida en que ésta última condensa y es expresión de alta subjetividad, y en tanto que puede definirse como “una manera de ser”, cuya arquitectura yace encima de una concentración del individuo sobre sí, sin pretensión alguna de comprender ni enjuiciar lúcidamente el mundo a su alrededor. Acerca del carácter lírico, Kundera retoma en *El telón* a Hegel, al llamar la atención sobre la naturaleza lírica de la música, que aventura; es más lírica que la propia poesía lírica, al estar contenida en ella la vibrante potencia de la subjetividad en su más alto estadio. Ante esto el novelista sería justamente lo contrario. En *La insoportable levedad del ser*, el autor escribe: "La novela no es una confesión del autor, sino una exploración de lo que es la vida humana en la trampa en que hoy se ha convertido el mundo". El signo del novelista es el de la lucidez distante que arroja la comprensión de que el hombre no es lo que cree ser, el novelista lo sabe de sí e intuye que ningún hombre lo es. En esto el novelista sigue a Cervantes, quien afirma Kundera, rasgó el telón del mundo *preinterpretado*⁶⁰:

Un telón mágico, tejido de leyendas, colgaba ante el mundo. Cervantes envió de viaje a Don Quijote y rasgó el telón. El mundo se abrió ante el caballero en toda la desnudez cómica de su prosa.⁶¹

El novelista intenta liberarse del mundo preinterpretado, siguiendo la puerta abierta por Cervantes y, según el autor, una novela que se edifique sobre las poses convenidas, sin intentar desentrañar los muros de las preinterpretaciones, se excluye a sí misma de la historia de la novela.

La imaginación metafórica de Kafka no era menos rica que la de Verlaine o Rilke, pero no era lírica, o sea: la animaba exclusivamente la voluntad de descifrar, de comprender, de captar el sentido de la acción de los personajes, el sentido de las situaciones en las que se encuentran.⁶²

Lo anterior, sin embargo, no representa la oposición entre novela y poesía. Pues, Kundera habla de la novela convertida en poesía como operación opuesta a “*lirizar* la novela” entendiendo por *lirizar* la novela el “renunciar a su esencial ironía, apartarse del mundo exterior, transformar la novela en confesión personal sobrecargada de ornamentos.

⁶⁰ Distanciarse del mundo preinterpretado, implica incluso una ávida crítica y cuestionamiento de la convención, puesto que el mundo ya interpretado es casa, según Kundera, no sólo de los conformistas sino de los rebeldes que se levantan en contra lo que se ha señalado previamente como motivo de rebelión, convirtiendo su acto de transgresión en un inofensivo acto de obediencia a la convención.

⁶¹ Milan Kundera, *El telón*. 114.

⁶² Milan Kundera, *Los testamentos traicionados*, Tusquets, México, 1992, p.71.

De allí el autor advierte los siguientes términos: Novela = poesía antilírica. Pero, ¿qué representa esta expresión?

En el ensayo *El telón* (2005) Milan Kundera habla de la que llama la pléyade de los grandes novelistas centroeuropeos: Robert Musil, Herman Broch, Franz Kafka y Gombrowicz, y en éste explica la particularidad de los cuatro autores escogidos: el ser “poetas de la novela” y a la vez, profundamente antilíricos. ¿Qué significa esto? Pues que muestran un cuidado obsesivo con la forma de la obra de arte, al sopesar cada palabra y atender meticulosamente la construcción del estilo, y de este modo a través del lenguaje buscan superar todo realismo convencional, pero a la vez no se permiten caer en las seducciones del lirismo, esto es, abominan el ornamento, del tono confesional o pasional y se concentran en el mundo real y no en los mundos ideales.⁶³

Resulta interesante reparar en la obra de Vicens a la luz de la idea anterior de Kundera, pues nuestro personaje, aspirante a escritor, tampoco se permite caer en las seducciones del lirismo.

Ahora bien, como afirma José Manuel Ruiz Martínez⁶⁴, de esta idea de la novela como ausencia de identificación, esto es, como distancia, se desprende una consecuencia fundamental: “*La novela es el territorio en donde se suspende el juicio moral*” (Kundera, 1993: 15), en donde reside, según el autor checo, la sabiduría de la novela, que es “la sabiduría de la incertidumbre”. Así, al interrogarse sobre ¿Qué quiere decir la gran novela de Cervantes? Señala una profusa literatura a este respecto, en la que algunos pretenden ver la crítica racionalista del idealismo confuso de don Quijote, otros ven la exaltación de este mismo idealismo. Sin embargo, afirma, ambas interpretaciones son erróneas porque quieren encontrar en el fondo de la novela no un interrogante, sino una posición moral.

El hombre desea un mundo en el cual sea posible distinguir con claridad el bien del mal porque en él existe el deseo, innato e indomable, y de juzgar antes que de comprender. En este deseo se han fundado religiones e ideologías. No pueden conciliarse con la novela sino traduciendo su lenguaje de relatividad y ambigüedad a un discurso apodíctico y dogmático. Exigen que alguien tenga la razón o bien Ana Karenina es víctima de un déspota de cortos alcances o bien Karenin es víctima de una mujer inmoral; o bien K., inocente, es aplastado por un tribunal injusto, o bien tras el tribunal se oculta la justicia divina y K. es culpable... En este "o bien-o bien" reside la incapacidad de soportar la relatividad esencial de las cosas humanas, la incapacidad de hacer frente a la ausencia de Juez supremo. Debido a esta incapacidad, la sabiduría de la novela (la sabiduría de la incertidumbre) es difícil de aceptar y comprender.⁶⁵

⁶³ Domingo Ródenas coordinador, *100 escritores del siglo XX*, Editorial Ariel, Madrid, 2008, p. 356.

⁶⁴ José Manuel Ruiz Martínez, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁵ Milan Kundera *op. cit.* p. 5.

Así bien, como lo apunta I. H. Verdugo en “Perspectivas de la actual novela hispanoamericana” las obras de Dostoievski tienen un inmenso valor psicológico: sus personajes se contradicen como seres de carne y hueso. Aquí “todos los personajes son héroes o antihéroes, protagonistas y antagonistas, porque todos son agonistas de una realidad que no se somete a esquemas estereotipados, que no encaja en moldes absolutos, sino que tiene como signo y esencia el cambio.”⁶⁶En ello vemos personificado este afán de dar cuenta de la naturaleza humana en la mayor profundidad posible.

Hermann Broch, como lo recuerda Kundera, repetía que “descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela”. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela.

Este planteamiento de Kundera lleva en sí un signo de máxima exigencia, el autor plantea el deseo de “rasgar el telón” como parte sustancial del oficio del novelista, es decir, lanzar la mirada más allá de los límites del mundo que se nos entrega ya preinterpretado, así también, se levanta el afán de “suspensión del juicio moral”. Ambos parten de un mismo deseo de autonomía sobre la realidad y sus posibilidades. Y precisamente cuando Kundera defiende a la novela, y la sitúa en una esfera distinta, no permeada por los embates que torcieron el curso de otras manifestaciones de la modernidad (así el reduccionismo técnico en la ciencia, o el “olvido del ser” en la filosofía) lo hace pensando en las novelas que llevan en sí este itinerario, las cuales han logrado “rasgar el telón” y practicar la suspensión del juicio moral, pues este ejercicio las sitúa lejos de cualquier filiación ideológica o moral precedera, y las inscribe en una verdadera exploración de la condición humana.

Flaubert, asevera Kundera, descubrió la necesidad, y me atrevo a decir que éste es el descubrimiento más importante de un siglo tan orgulloso de su razón científica. “El descubrimiento flaubertiano es para el porvenir del mundo más importante que las turbadoras ideas de Marx o de Freud.”⁶⁷Las novelas según Kundera no deben leerse como una profecía social o política por el contrario, dice, los novelistas descubren “lo que solamente una novela puede descubrir”. No sólo la circunstancia histórica debe crear una

⁶⁶I. H. Verdugo, “Perspectivas de la actual novela hispanoamericana” en *La crítica de la novela*.p.180.

⁶⁷Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 179.

situación existencial nueva, sino que la Historia debe en sí misma ser comprendida y analizada como situación existencial.

Tenemos entonces que, a manera de recapitulación, según lo expuesto por Milan Kundera para entender el *arte* de la novela no debemos perder de vista que sus notas esenciales son: “la pasión por el conocimiento” y “la exploración del ser”.

Kundera defiende “la novela como forma de conocimiento” pero un conocimiento no reducido a un examen de la realidad, más bien proyectado sobre el campo de las posibilidades humanas: “todo lo que el hombre puede llegar a ser”, un personaje no es un simulacro de ser viviente es un ser imaginario. Un ego experimental. Cada personaje puede revelar una parte no explorada de la existencia humana. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela y la gran pregunta, repetimos, sería: ¿qué es la existencia humana y en qué consiste su poesía?, de tal suerte, para Kundera la historia de la novela está definida por las novedades formales y existenciales reveladas por cada novela. Aplicando lo anterior a *El libro vacío* podemos señalar que la obra de Vicens cumple un singular itinerario de exploración del ser, y planteamos que la forma de llevarlo a cabo es a través de la lucha emprendida por José García en contra de los aspectos de la vida moderna que han escindido su ser. Por lo cual dedicaremos el capítulo central de este trabajo para analizar dichos aspectos, así como la forma en que la obra de Vicens se enfrenta a ellos.

II *El libro vacío* y la lucha contra el *olvido del ser*

En este capítulo retomaremos de todo lo expuesto anteriormente el planteamiento de la novela como lámpara que arroja luz sobre el *ser* del hombre. De modo que partiremos de las ideas expuestas por Milan Kundera en *El arte de la novela*:

La novela ha acompañado constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna. La "pasión de conocer" (que Husserl considera como la esencia de la espiritualidad europea) se ha adueñado de ella para que escudriñe la vida concreta del hombre y la proteja contra "el olvido del ser"; para que mantenga el “mundo de la vida” bajo iluminación perpetua.⁶⁸

⁶⁸Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 4.

Según esto el *olvido del ser* refiere para nosotros los aspectos del *ser* que la modernidad ha olvidado o marginado en su dinámica, mismos que la novela, en este caso *El libro vacío*, se encargará de iluminar.

El *olvido del ser* es un término que tiene su origen en el trabajo filosófico de Martin Heidegger, cuya explicación no podemos omitir de ninguna manera, pese a que en este trabajo no lo abordaremos desde el punto de vista exclusivo del debate filosófico, pues, como avisamos en las líneas anteriores, lo que haremos será llevar este término al campo literario (específicamente al campo de la novela) según lo planteado por Milan Kundera.

Gianni Vattimo señala en *Introducción a Heidegger*⁶⁹ que el término metafísica se convierte en la obra de Heidegger en sinónimo de olvido del ser. Dicha tesis se encuentra implícita en *Ser y tiempo*, sin embargo, es a partir del escrito *Introducción a la metafísica* de 1935 que el término metafísica asume en Heidegger una connotación resueltamente negativa y se convierte en sinónimo de olvido del ser. En esta tesis Heidegger realiza una crítica a la tradición de Occidente y asegura que la metafísica es todo el pensamiento occidental que ha cometido el error de colocar al *ser* en el mismo plano que el *ente*, es decir, que lleva a cabo un tratamiento óntico del ser, que omite y olvida la peculiar diferenciación del ser respecto de los entes. El filósofo alemán afirma⁷⁰ que la metafísica no capta la radical diferencia entre el *ente* y el *ser*. Según esto todo intento de la metafísica por definir el “ser” como concepto de máxima universalidad, efectúa una omisión u olvido de la “diferencia ontológica”: pues lo único que hace en realidad es *entificar* al *ser*, es decir, le otorga tratamiento de ente, caracterizándolo con las propiedades más genéricas de las que puede dar cuenta, definiéndolo así como ente. En contraposición, como posibilidad de plantear el ser desde una perspectiva ya no metafísica, esto es desde una perspectiva que trascienda el ámbito del ente, Heidegger propone un análisis fenomenológico, es decir una ontología fundamental, en donde el problema del ser, la problemática ontológica, se revele a partir del ente que se interroga por el ser, el hombre, a quien Heidegger designa con el título de *ser ahí: Dasein*.

⁶⁹Gianni Vattimo *Introducción a Heidegger*, Gedisa, México, 1987, p. 61.

⁷⁰ Información tomada de la tesis de Marco Antonio Robles Francia “Heidegger: El olvido del ser y la crítica a la historia de la metafísica occidental” para obtener el grado de Licenciado en Filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2002. Asesor Mercedes Garzón Bates.

Ahora bien, una vez señalado el origen del término *olvido del ser*, definiremos la acepción que tendrá en este trabajo. Reiteraremos que no lo abordaremos desde el enfoque del debate filosófico, más bien buscamos dar cuenta de la aportación de la literatura con respecto al problema del ser, por lo cual (como mencionamos anteriormente) nos referiremos a éste en el sentido en que lo asume Kundera, es decir, a los aspectos del *ser* que la modernidad ha olvidado o marginado en su dinámica, los cuales la novela, en nuestro caso la obra de Vicens, se encargará de iluminar. A todo ello aunamos una propuesta en la cual señalamos los rostros de *olvido del ser* que consideramos aparecen en la obra de Josefina Vicens.

En primera instancia señalamos el trabajo rutinario como causante de una forma de *olvido del ser*, una enajenación (sacar fuera de sí) padecida por nuestro personaje. Veremos también en José García una lucha por rescatar la parte concreta de su ser, las emociones, lo subjetivo, cuya negación o subordinación representa una forma de *olvido del ser* característico, sintomático, de una sociedad cobijada por el pensamiento moderno (racionalista) que erige el dictado de la razón sobre los impulsos, los instintos y las emociones. Nuestro personaje experimenta también un olvido del cuerpo, producto tanto del trabajo mecánico así como de una tendencia de nuestro protagonista hacia la exacerbación del pensamiento en detrimento de la acción o de la consciencia corporal.

Así bien, en este capítulo se clasificarán tres aspectos cardinales del “olvido del ser” y la forma en que la obra responde a dichos problemas:

- 3) Nuestro personaje lucha contra la escisión interior que experimenta, es decir, contra el divorcio entre su polo racional y el intuitivo, con esto, observamos que está combatiendo una forma de *olvido del ser* que se lleva a cabo al negar la validez de la parte intuitiva, emocional del ser.
- 4) José García lucha contra el olvido de la individualidad atrapada en las diferentes dinámicas de la vida moderna.
- 5) Nuestro protagonista se opone al olvido del presente, olvido característico de la visión del tiempo en la modernidad, la cual privilegia a la proyección hacia el futuro y se olvida del presente (lugar en que yace el ser)

Ahora bien, hemos situado tales problemas como parte de la crisis espiritual de occidente y a nuestro personaje, José García, como integrante de una pléyade de personajes cuya batalla se libra en el centro de la modernidad en crisis. De este modo damos paso al análisis de cada uno de estos aspectos.

1. EL DILEMA DEL SER ESCINDIDO

El primer problema que encontramos en *El libro vacío* es la oposición entre dos discursos. Ambos forman parte consubstancial de nuestro protagonista: José García, el cual habla de una escisión y lucha en su interior: “Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose.”

Es bien claro; son sólo dos frases. Una: tengo que escribir porque lo necesito y aun cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir...No obstante las dos aparecen escritas. Una, por esa mano torpe, pero leal y modesta a la que nunca he podido detener; y la otra por esa mano consciente y fría, que siempre toma la pluma segura de que lo hace por última vez y que de reincidir será únicamente para contrarrestar el impulso de su enemiga. (p. 32)

Según lo anterior podemos caracterizar a esos dos polos, “aparentemente irreconciliables” al interior del protagonista: uno representa el impulso vital o la necesidad, y el otro la consciencia.

La división del ser en partes aparentemente inconciliables es un problema manifestado de diferentes formas en nuestro personaje, la primera es por supuesto en el hecho de que el protagonista decide tener dos cuadernos. El primer cuaderno lo interpretamos como representante de la parte intuitiva y vital de José García, pues es él en el que verdaderamente escribe, como una necesidad. Mientras el segundo representa la parte racional, que le dicta no escribir pues no tiene nada importante que decir, es el cuaderno vacío, un cuaderno regido por la consciencia.

En la personalidad de José García advertimos claramente este divorcio entre dos polos que lo constituyen, una pugna entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo racional y lo sensible, lo cual nos lleva a identificar su situación como una disyuntiva entre pensar o existir, un dilema que ha sido expresado por diferentes personajes literarios, especialmente por los llamados existencialistas. Por tanto, antes de revisar de manera particular la problemática de José García, rastreamos algunas analogías con otra serie de personajes.

1.1 Antecedentes literarios. Presencia del problema de la *escisión del ser* en otros personajes del existencialismo literario

Nuestro protagonista lleva en sí diversos rasgos que lo hermanan con otros egos imaginarios inscritos en la crisis de la modernidad, y pese a que no encaminaremos nuestros esfuerzos para afirmar la adscripción a una corriente literaria, será preciso detenernos en el ya bien conocido existencialismo literario, pues gran parte de los personajes que nos acompañarán en este apartado han sido señalados como portadores de ese espíritu del existencialismo en la literatura. Tal clasificación nos ayudará para hacer una mejor tipología de nuestro personaje.

Así bien, Roberto A. Vélez Correa distingue en su libro *El existencialismo en la ficción novelesca* qué es un existencialista (sin distinción aparente entre ateo y cristiano) en el nivel de la ficción literaria, y afirma que:

Estamos frente a un personaje solitario, de una vida gris, hasta la abyección. De ocupaciones igualmente intrascendentes, mecánicas, sin mayor creatividad, como la del burócrata de oficina. Casi siempre soltero, hermético sentimentalmente. En el caso de Josef K., Gregorio Samsa actúan como marionetas que se dejan arrastrar por las circunstancias. Carecen de biografía. No siempre les preocupa, salvo la excepción de los hermanos Karamazov, la existencia de Dios; pero su comportamiento y las decisiones éticas asumidas, hacen pensar al lector que los tiene sin cuidado su existencia. El trayecto entre la vida y la muerte transcurre bajo un ritmo sostenido, silencioso, preñado de interrogantes, y al final expiran, siendo ésta su hazaña más notoria o destacable.⁷¹

Nuestro personaje coincide con lo descrito anteriormente en ser su labor la de un oficinista, un trabajo mecánico y subordinado. Tiene que lidiar con la cotidianidad, y en ese sentido nos evoca, como señala Rosario García Estrada, “a los mediocres y domésticos personajes de Gogol, las angustias cotidianas de Iván Ilich con su familia o a Gregorio Samsa recogiendo todos los días el almuerzo como limosna de sus parientes”⁷² Sin embargo nuestro protagonista es también aspirante a escritor, trabajo que demanda de él un sentido reflexivo que, aunque de forma conflictiva, lo hace lidiar con la creatividad. Es también un personaje solitario, sin llega a la abyección. Pero a diferencia de Josef K. y Gregorio Samsa, posee una consciencia y una *voz propia* que lo sitúa en una condición distinta a la

⁷¹Roberto A. Vélez Correa, *op. cit.*, p. 73.

⁷²María del Rosario García Estrada, “Josefina Vicens o la primera posibilidad” en *Estudios de literatura mexicana. Segundas Jornadas Internacionales “Carlos Pellicer” sobre literatura Tabasqueña*, Introducción y compilación de Samuel Gordon, Prólogo de Francisco Peralta Burelo, Gobierno del Estado de Tabasco, 1992, p. 184.

de estos hombres despojados de la voluntad a manos de fuerzas que en mucho los sobrepasan. José García, como lo señala Rosario García Estrada, desinteresado por los atributos que le garantizarían una adaptación social, reconoce que la sociedad deshace en nombre de valores eternos y comunes, el derecho personal a disentir. “Inconsolable José García busca lo que hay de intransferible y singular en cada mínima existencia, exige ese mínimo sitio de vida”⁷³. Finalmente, la muerte no será la hazaña que corone los días del personaje de Vicens, por el contrario, su batalla y hazaña será la de enfrentarse a la hoja en blanco y enfrentar la cotidianidad.

Tenemos entonces que en un primer acercamiento José García comparte tan sólo algunos rasgos con los personajes nacidos de la pluma de Franz Kafka. Si bien, posee características como la soledad, la incomunicación, así como, la subordinación al aparato burocrático, notas clave de los personajes Kafkianos, también es cierto que se distingue de éstos por el lugar que ocupa en él la *consciencia*. Característica fundamental que nos lleva a situarlo al lado de otra estirpe de personajes, también existencialistas, como son Augusto, personaje central de *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno; Juan Pablo Castel, protagonista de *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato y finalmente Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar.

A primera vista advertimos que esta serie de personajes con los que hermanamos a José García se caracterizan por ciertos rasgos, como ya lo hemos mencionado, *la consciencia* juega en ellos una función de primer orden. Son todos personajes masculinos cuya capacidad de abstracción y pensamiento los lleva tocar el extremo, a la encrucijada entre “pensar o existir”. Dinámica que trastoca sus relaciones amorosas. Asimismo, el incesante trabajo reflexivo los aparta de las demás personas y los conduce al aislamiento, de tal modo, navegan en contracorriente del mundo establecido y su lógica, pues advierten, como diría Kundera “la trampa en que se ha convertido el mundo”. Tales personajes transitan las grandes contradicciones de la modernidad, por ello son en gran medida complejos.

La genealogía de estos personajes marcados por el signo de la crisis de la modernidad, nos muestra un mapa amplio de relaciones y de rasgos comunes, que señalaremos a continuación.

⁷³María del Rosario García Estrada, *op. cit.*, p. 181.

Partimos por tanto de la importancia de la *consciencia* en los personajes que revisaremos en las siguientes líneas, así como de la función de ésta como fuerza que hace desembocar a los personajes en la inacción.

En José García la consciencia lo distingue de las personas que lo rodean y él mismo la reconoce como una fisura interior que lo mantiene en constante pugna consigo mismo. Un insistente afán reflexivo, un cuestionamiento profundo de las cosas que lo lleva a problematizar el mundo y su propia existencia. Así lo explica el propio José García al comparar su estado normal (de plena consciencia) con el estado de embriaguez (pérdida de la consciencia):

Acá no he podido nunca acostumbrarme a la idea de existir. Siempre me estoy preguntando, siempre inquieto, sorprendido de mi existencia. Allá (instante de embriaguez) no es así: ser es ser. No es como acá, un fenómeno rodeado de interrogaciones. Es un hecho claro, sin escollo del por qué. Un hecho comprendido, explicado por sí mismo. Allá no tiemblo nunca. No siento miedo de morir, porque la muerte tiene el mismo sentido natural, incorporado, que tiene todo lo demás. Es otro hecho sencillo, no una pregunta. (p.40).

Se advierte entonces que esa consciencia abre un abismo entre él (José García) y el mundo, pues ella supone una interrogación que crea una distancia entre el percibir los hechos comunes como hechos dados en sí y cuestionarlos al pasarlos por la mediación de la consciencia. Así, podría decirse que nuestro personaje tiene el signo de filósofo. Pues, como afirma Lukács en “Civilizaciones cerradas”:

La filosofía ya en tanto que es forma de vida como en tanto que determina la forma y el contenido de la creación literaria, es siempre un síntoma de una grieta entre el exterior y el interior, expresión de un desajuste entre alma y acción.⁷⁴

Podemos identificar, entonces, que gran parte de la vida y la batalla de José García se desarrolla en el pensamiento, en esa capacidad de volver a producir los hechos en el plano de la consciencia, en un arduo trabajo reflexivo, que sin embargo, lo conduce casi siempre a encontrarse con el fondo de sí mismo y la desesperanza que ello implica.

1.11 La función de la consciencia

⁷⁴ George Lukács, *Teoría de la novela*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1920, p.127.

Esta caracterización del protagonista de *El Libro vacío*, agobiado siempre por la pregunta existencial y dotado de una aguda conciencia, nos lleva a compararlo con Augusto, personaje central de la *nívola* de Miguel de Unamuno.

En Augusto observamos una angustia por la existencia, así como un tránsito por la vida que va desde el más exacerbado idealismo⁷⁵ (que lo hace vivir en la niebla) hasta las más claras pautas existencialistas. Un sendero detenido en la encrucijada del “Pienso, luego existo” cartesiano y el “Pienso, luego no existo” existencialista, que no se traduce más que en un anhelante deseo de ser, y que Augusto trata de conciliar por la vía el amor de Eugenia, a quien escribe los siguientes versos:

Mi alma vagaba lejos de mi cuerpo
 En las brumas perdidas de la idea,
 Perdida allá en las notas de la música
 Que según dicen cantan las esferas;
 Y yacía mi cuerpo solitario
 Sin alma y triste errando por la tierra
 Nacidos para arar juntos la vida
 No vivían, porque él era materia
 Tan sólo y ella nada más que espíritu
 Buscando completarse ¡dulce Eugenia!
 Más brotaron tus ojos como viva luz encima de mi senda
 Y prendieron a mi alma y la trajeron
 Del vago cielo a la dudosa tierra,
 Metieronla en mi cuerpo, y desde entonces vivo, Eugenia
 Son tus ojos cual clavos encendidos
 Que mi cuerpo a mi espíritu sujetan
 Que hacen que suene en mí febril la sangre
 Y que en carne convierten mis ideas
 ¡Si esa luz de mi vida se apagara,
 Desuncidos espíritu y materia,
 Perderíame en las brumas celestiales
 Y del profundo en la voraz tiniebla.⁷⁶

Advertimos en Augusto la escisión entre el alma y el cuerpo (“Mi alma vagaba lejos de mi cuerpo”), la cual intenta ser curada por el amor que participa de alma y cuerpo (“son tus ojos cual clavos encendidos/Que mi cuerpo a mi espíritu sujetan”). Sin embargo no encuentra correspondencia en la mujer amada y después de la traición de Eugenia se

⁷⁵Idealismo: en general, doctrina metafísica que considera que la esencia de las cosas ha de encontrarse en el mundo inteligible o en Dios, el alma, la vida. Se opone al materialismo. Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, UNAM, México, p. 535.

⁷⁶Miguel de Unamuno, *Niebla*, Porrúa, México, 2003, p. 134.

entrega a la oscura visión de existir solamente a través del dolor, lo que en mucho se asemeja a la concepción kierkeggardiana del sufrimiento y de la angustia como verdadera existencia:

Durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en mi propia existencia, imaginándome ser un personaje fantástico que un oculto genio inventó para solazarse o desahogarse; pero ahora después de lo que me han hecho, después de esta burla, ¡ahora sí!, ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real.⁷⁷

Resulta interesante reparar en la condición radical de Augusto con respecto al cuerpo. Antes de Eugenia, su amada, y de la angustia posterior a la traición de ella, el personaje de Unamuno no habitaba su cuerpo. El divorcio entre cuerpo y alma es rotundo.

1.12 El olvido del cuerpo

Este problema también podemos rastrearlo en *El libro vacío*, pues José García siente un desajuste y un extrañamiento de su cuerpo:

Mi mujer me pregunta por qué en la mañana, cuando despierto, me miro insistentemente las manos. Claro está que no puedo contestarle. ¡Cómo voy a saber lo que hago en el borde sutil de despertar! Pero a veces también lo hago en plena vigilia, en la oficina, tampoco puedo explicarlo. Es algo como para realizar para mí mismo una identificación, una rápida comprobación de verdadera existencia física. Como si hubiera un grave desajuste entre lo que soy y lo que me representa, y necesitara, yo, de pronto, notarme. (p.38)

El olvido del cuerpo que trae consigo un desajuste del ser, una imposibilidad de experimentar un sentido de unidad es sin duda un problema contra el que intentan defenderse los personajes. Augusto por medio de la experiencia del amor y José García mediante el reparo y los instantes en que vuelca su mente hacia la identificación de su cuerpo, que como más adelante explicaremos logrará conciliar al descubrir la *fisicidad de la escritura*.

Podemos señalar también que el olvido del cuerpo es resultado de un trabajo enajenante de oficinista. Un problema contemporáneo, sin duda. El personaje escribe alguna vez en su cuaderno: “A las dos de la tarde, agobiados por el encierro y el calor, todos tenemos una

⁷⁷*Ibid*, p.146.

expresión de fatiga innoble... hay como un odio al cuerpo por tener que alimentarlo y vestirlo...” (p. 51)

Esta comparación nos lleva a reconocer en Augusto y José García el problema de la escisión del ser. En el caso de Augusto se manifiesta en un divorcio entre el alma y el cuerpo, y en el caso de José García en un extrañamiento del cuerpo (desajuste consciencia/cuerpo), producto de un trabajo enajenante, y de la tendencia de nuestro protagonista a volcarse a un intenso trabajo del pensamiento en detrimento de la fisicidad. Avisamos por tanto que en ambos casos el común denominador es el olvido del cuerpo, del ser concreto.

1.13 Disyuntiva entre pensamiento y acción

Nos detendremos ahora en el personaje de *Rayuela*, Horacio Oliveira, pues en él encontramos una escisión entre el pensamiento y la acción. El personaje de Julio Cortázar encarna la exacerbación del intelecto, aquélla que antepone el examen de la razón a cualquier acción, aquélla que desemboca en una suerte de inacción que lo separa del movimiento del mundo, del “ancho mundo” de aquéllos a quienes no resulta vital que la reflexión preceda a la acción. Una suerte de astenia que, como admite el personaje, es uno de los factores de primer orden en su cosmovisión:

Era clase media, era porteño, era colegio nacional... Lo malo estaba en que a fuerzas de temer la excesiva localización de los puntos de vista, había terminado por aceptar demasiado el sí y el no de todo, a mirar desde el fiel los platillos de la balanza... Actitud perniciosamente cómoda y hasta fácil, a poco que se volviera un reflejo y una técnica; la lucidez terrible del parálítico, la ceguera del atleta perfectamente estúpido.⁷⁸

Sabe que va por la vida, reduciendo cada vez más los gestos vitales al mero instinto de conservación, al ejercicio de una consciencia más atenta a no dejarse engañar que a aprehender la verdad. “Quietismo laico, ataraxia moderada, atenta desatención.”⁷⁹, cuyo pensamiento se topa con la interrogante:

Si la lucidez desemboca en la inacción ¿no se volvía sospechosa, no encubría una forma particularmente diabólica de ceguera?⁸⁰

⁷⁸Julio Cortázar, *Rayuela*, Alfaguara, México, 2006, p. 31.

⁷⁹*Ibid*, p. 31.

⁸⁰*Ibid*, p. 33.

Sin embargo, mientras nuestro personaje masculino trata de desentrañar su propia condición de ser pensante, es la Maga quien arroja la más certera definición de su compañero (cuando éste le habla de ese dilema), en la conversación que reproduciremos a continuación.

La Maga: –Vos no podrías dijo– vos pensás demasiado antes de hacer nada.

Oliveira: –Parto del principio de que la reflexión debe preceder a la acción, bobalina.

La Maga: –Partís del principio –dijo la Maga– Qué complicado. Vos sos como el testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en la pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.⁸¹

La inaccesibilidad al mundo, la sensación de mirarlo todo desde afuera, la pugna entre consciencia y acción es rasgo común entre los personajes congregados en estas páginas. En el caso de *Rayuela* la Maga representa la acción y Oliveira la reflexión. Por ejemplo, si nos situamos un instante en el universo de *Rayuela*, hipotéticamente podríamos decir que la Maga sería el lector que salta los capítulos prescindibles, los teóricos y reflexivos, sin ningún tipo de remordimiento, fascinada por la experiencia antes que por la sapiencia. En cambio, Oliveira iría saltando de casilla en casilla sin obedecer el orden común, en busca de la teoría para desafiar la inercia de la linealidad. Los dos saltan por casillas diferentes (la Maga no repara en las casillas en las cuales Oliveira se detiene más tiempo, casillas que para ella son prescindibles). Sin embargo, es eso lo más prodigioso del encuentro.

Pues bien, en lo que respecta a José García es justamente la conciencia fría la que le dicta el “no tener que escribir”, ejemplo claro de inacción. Sin embargo, es una conciencia orgullosa, vanidosa, que rehúsa caer en la inacción de la misma forma en que muchos otros caen en ella, es decir, por la ignorancia. La conciencia de nuestro personaje desea hacer una clara distinción y nos dice que “es mucho más fácil: sencillamente no escribir.”

Pero entonces resulta que queda en la sombra, oculta para siempre, la decisión de no hacerlo. Y esta intención es la que me interesa esclarecer...Yo no quiero escribir. Pero quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también. Que sea un dejar de hacerlo, no un no hacerlo. Parece lo mismo, ya sé que parece lo mismo. ¡Es desesperante! Sin embargo, sé que no es igual. Por lo contrario, sé que es absolutamente distinto. Porque el dejar de hacerlo quiere decir haber caído y, no obstante, haber salido de ello. Es la

⁸¹*Ibid*, p. 33.

verdadera victoria. El no hacerlo es una victoria demasiado grande, sin lucha, sin heridas. (p.13)

Existe, entonces, una diferencia entre la inacción por simple ignorancia, y la inacción producto de una batalla librada por la conciencia, ésta es, según José García, una batalla con graves heridas, una batalla que lo dignifica. Así bien, José García ha inventado la forma de no sucumbir ante esta consciencia que desemboca en la inacción, y es precisamente volcándose al cuaderno en el que *escribe*, aunque sólo sea para hablar de la imposibilidad de escribir:

Declaré que no puede escribirse cuando se tiene la conciencia de que no puede uno decir algo importante a los demás. Lo sigo pensando. Pero también es un hecho al que debo enfrentarme, que no obstante mi declaración categórica y sentida, no he podido dejar de escribir. (p. 148)

Inaugurando con esto el juego de la autorreferencialidad de la escritura, que advertimos como el impulso vital de la propia escritura, una lucha para no morir.

Hasta este momento hemos identificado *la consciencia* como rasgo predominante y definitorio de los personajes analizados, todos ellos masculinos. Ahora bien, en el siguiente apartado los veremos confrontados con sus respectivos personajes femeninos que, como nos percataremos, representan el polo opuesto al que encarnan los varones.

1.14 El antagonismo de los personajes femeninos. El personaje masculino como representante de la racionalidad.

Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitas a saltar y no puedo dar el salto...

Rayuela

Es preciso reparar aquí en cierto antagonismo que nuestro personaje experimenta con respecto a su mujer. En un episodio relata la irritación que le provocó el que su esposa echase una mirada a su cuaderno y lo encontrase vacío (pese al vano empeño que él había depositado en intentar escribir durante horas), y alterado se muestra hostil con ella, y en silencio admite que no se atrevería a manifestarle lo que piensa: “-te trato mal porque me

molesta tu equilibrio, porque no puedo tolerar tu sencillez. Te trato mal porque detesto a las gentes que no son enemigas de sí mismas.” (p. 21)

En José García se llevan a cabo batallas interiores, una consciencia en pugna que se piensa a sí misma a diferencia de su mujer la cual, según la impresión de nuestro protagonista, es definida de la siguiente forma:

La severidad, la razón, la eficacia están con ella siempre. Todo lo limpio y lo claro le pertenece. Es, ha sido toda su vida, un bello lago sin el pudor de su fondo. Se asoma uno a él y lo ve todo; lanza uno la piedra y puede contemplar su recorrido y el sitio en el que por fin se detiene... (p.21)

En otra ocasión nuestro personaje recuerda haber sentido cierta culpa cuando nació su hijo. Tenía remordimientos pues pensaba en los hombres y en su gran soledad. Pensaba, también, en que llegamos al mundo solos, terriblemente solos, pues si un hombre y una mujer que se aman no sienten que ese instante puede provocar nada menos que un ser, y no pueden acompañar a ese ser con una ráfaga de consciencia, ni de amor, ni de júbilo, quiere decir que el hombre nace solo, y que igual que nace solo, permanece solo y muere.

Yo sentía remordimiento por no haber pensado en mi hijo, aunque fuera vertiginosamente, pero dentro del vértigo mismo. Sentía remordimiento por no haberle dado, desde ese instante, mi conciencia. (p.84)

Este pensamiento agobió mucho tiempo a José García, pero al final admite: “ahora sé que en esos dos solemnes momentos del hombre, cuando nace y cuando muere, nadie puede acompañarlo”, y afirma, “Y lo sé porque, como siempre, ella, mi mujer, que sabe todo lo que no tiene que aprenderse me lo reveló sin darse cuenta:

–En esos momentos, mientras nos amábamos, dime la verdad, ¿pensaste en el niño?

Y ella me contestó:

–En esos momentos no pienso.

–Yo tampoco –le contesté para no avergonzarla en su amor. Pero después, para avergonzarla en su maternidad inconsciente, igual que yo lo estaba en mi paternidad, dije con toda intención:

– ¡Pobre niño!

Fue cuando ella repuso inmediatamente convencida:

–Pobre niño si en esos momentos hubiésemos pensado en él; creo que jamás nos habría perdonado la premeditación. (p. 85)

Podemos ver entonces entre José García y su mujer un antagonismo, en tanto que sus visiones de mundo parten de polos diferentes. Sencillez y complejidad, que en ocasiones chocan y se repelen. Sin embargo para nuestro protagonista su mujer es también poseedora de una extraña sabiduría, que es la única capaz de curar sus dudas y miedos con la naturalidad de quien tiene la verdad entre sus dedos.

Tenemos entonces que la figura de la mujer aparece como polo antagónico. Ella es parte del “ancho mundo” que no vive atormentado por la reflexión ni las dudas existenciales. Tal cuestión podemos encontrarla planteada también en *El túnel* en la relación de Juan Pablo Castel con María Iribarne y en *Rayuela* entre Horacio Oliveira y la Maga, con las que estableceremos un paralelismo. En ambas parejas la mujer representa el contrapunto de la sapiencia exacerbada, del minucioso análisis y el premeditado proceder de los personajes masculinos, que marcados por el signo de la conciencia encuentran su existencia separada del mundo donde los hechos se dan de manera natural, sin tener que cuestionarlos.

Para los dos, la Maga y María, respectivamente, representan ese polo diametralmente opuesto a ellos, que no está coronado por la razón ni las causas y efecto rigurosas. Estar con ellas representa ceder al vértigo, dar un viraje en su vida y dejar de estar instalados en uno de los extremos (objetividad-subjetividad), pero implica también demoler el edificio que se habían construido con conocimiento metódico y salir de esa recelosa autoconsciencia y suficiencia para ir al encuentro real con la otredad.

Oliveira dice de la Maga, del mundo de la Maga: “Un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil”. Desdeña y a la vez admira el tránsito de la Maga por la vida: desprovisto de cálculos y especulaciones, alentado por la sin razón, por el fracaso de las leyes en su vida y por su negativa a aceptar lo aceptable:

A Oliveira le fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales. Lo que para él había sido un cálculo de probabilidades, elección o simple confianza en la rodomancia ambulatória, se volvía para ella simple fatalidad. “¿Y si no me hubieras encontrado? Le preguntaba. “No sé, ya ves que estás aquí...”. Inexplicablemente la respuesta invalidaba la pregunta, mostraba sus adocenados resortes lógicos. Después de eso Oliveira se sentía más capaz de luchar contra sus prejuicios bibliotecarios, y paradójicamente la Maga se rebelaba contra su desprecio hacia los conocimientos escolares.⁸²

⁸²*Ibid*, p. 45.

Más adelante Horacio Oliveira piensa: “te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitas a saltar y no puedo dar el salto”. Ese abismo, ese anhelo le complementariedad insatisfecha podemos advertirlo también en Castel. En *El túnel*, existe una brecha que separa al personaje masculino del femenino. Juan Pablo Castel concibe a María como un ser perteneciente a lo que él llama “el ancho mundo”. Según esto el personaje femenino está situado al otro extremo, en el lado opuesto al punto en que se encuentra Castel:

Y entonces, mientras yo avanzaba siempre por mi pasadizo, ella vivía afuera su vida normal, la vida agitada que llevan esas gentes que viven afuera, esa vida curiosa y absurda en que hay bailes y fiestas, y alegría y frivolidad. Y a veces sucedía que cuando yo pasaba frente a una de mis ventanas ella estaba esperándome muda y ansiosa. (¿por qué esperándome? ¿y por qué muda y ansiosa?); pero a veces sucedía que ella no llegaba a tiempo o se olvidaba de este pobre ser encajonado...⁸³

María representa lo inapresable para el racionalismo exacerbado de Juan Pablo Castel. De modo que, como lo señala Juan Antonio Rosado en el ya citado estudio *En busca de lo absoluto (Argentina, Ernesto Sábato y El túnel)*:

La mente silogística y solipsista de Castel empieza a vivir lo que, en *Hombres y engranajes* Sábato llama “culto irracional de la Razón”. Esta paradoja lleva al pintor a la irracionalidad, etapa en que asesina a María.⁸⁴

Asimismo, Juan Antonio Rosado afirma que Ernesto Sábato, en su novela *El Túnel*, realiza una crítica a la argumentación silogística:

El protagonista de esta obra, Juan Pablo Castel, antes de asesinar a su amante, María Iribarne, razona de la siguiente manera: “María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer, María pues, simulaba placer; María, pues, simulaba placer; María es una prostituta”. La premisa de este argumento no está explícita, sino implícita y es la siguiente: “todas las mujeres que simulan placer son prostitutas”. Se trata de una premisa implícita porque está expresada indirectamente y el lector debe sobreentenderla, sin embargo es una premisa falsa o *falacia* porque el sentido común y la experiencia general no pueden aceptar una premisa de esta clase. El personaje de *El túnel* es entonces un hombre que razona y argumenta a través de una premisa *falsa*, de una *falacia*; por lo tanto, su conclusión será también falsa y totalmente refutable, pues el hecho de que una mujer tenga una expresión semejante a otra no la hace ser igual a ella.⁸⁵

⁸³Ernesto Sábato, *El túnel*, Arca, Montevideo, 1965, p.68.

⁸⁴Juan Antonio Rosado, *op. cit.* p. 17.

⁸⁵ Juan Antonio Rosado, *Cómo argumentar. Antología y práctica*, Editorial Praxis, México, 2004, p. 19.

En tal planteamiento encontramos una aguda crítica a los métodos del pensamiento racional. Así como la caracterización de ese pensamiento como masculino por excelencia. El cual, sin embargo, es la causa de que Castel hubiese asesinado a la única persona que lo pudo haber comprendido, cancelando con ello la posibilidad de ser feliz. Así bien, a manera de conclusión de este apartado, podemos decir que la presencia femenina se presenta en los personajes analizados como la forma de alcanzar la totalidad del ser, es decir, representan la posibilidad de salir de su mundo regido exclusivamente por la conciencia e ir al encuentro con el otro polo de su ser que habían marginado. Sin embargo, debemos señalar que dicho tema es de primer orden en *Rayuela*, *El túnel* y *Niebla* y se presenta en menor medida en *El libro vacío* pues el tema de nuestro oficinista introspectivo, José García, no es el amor a su mujer tanto como la escritura y sus dilemas. De modo que, José García, persigue esa totalidad del ser no en el amor sino en la escritura, como veremos en el siguiente apartado.

1.2 *El libro vacío* y la escritura como forma de disolver la escisión del ser

La profundidad es el vacío afirmativo, la negación que se transfigura en sí. El signo de la profundidad es conjunción del menos y el más...

Roberto Juarroz

Hemos señalado que nuestro personaje experimenta una escisión interna manifiesta en la presencia de dos polos “aparentemente irreconciliables” que luchan en su interior: uno es el *impulso vital* o la necesidad, y el otro la *consciencia*, los cuales se contraponen y derivan en una tensión aparentemente insalvable.

Asimismo hemos encontrado el problema de la *escisión del ser* en distintos personajes, inscritos todos en el contexto del existencialismo literario y de la crisis espiritual de Occidente. Corresponde a continuación analizar de manera particular a nuestro personaje, y señalar lo que distingue a José García de los personajes ya citados, y es su relación con *la escritura*. Empezaremos por plantear que el problema de la escisión del ser en nuestro personaje hunde sus raíces en el contexto del pensamiento racionalista de la modernidad, mismo que escritores como Ernesto Sábato han identificado como fuente de las profundas contradicciones y dilemas que encarnan sus personajes. Así retomamos las siguientes líneas escritas por Ernesto Sábato en *El escritor y sus fantasmas*:

El racionalismo (no olvidemos que abstraer significa separar) pretendió escindir las diferentes partes del alma: la razón, la emoción y la voluntad; y una vez cometida la brutal división pretendió que el conocimiento sólo podía obtenerse por medio de la razón pura, como la razón universal, como para todo el mundo y en cualquier época el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma de los dos catetos, como lo válido para todos parecía ser sinónimo de La verdad, entonces lo individual era lo falso por excelencia. Y se desacreditó lo subjetivo, así se desprestigió lo emocional y el hombre concreto fue guillotinado en nombre de la Objetividad, la Universalidad, la Verdad y, lo que fue más tragicómico, en nombre de la humanidad.⁸⁶

La escisión de las partes del alma es el problema que nos entrega Josefina Vicens con su atormentado personaje, el cual enfrenta una batalla interior entre la consciencia que podríamos llamar *racional* y el impulso ligado a la *emoción*, a lo subjetivo. Polos antagónicos que el propio personaje separa al decidir tener dos cuadernos. La existencia de estos dos discursos opuestos aparece como un asunto complejo en tanto que ambos polos forman parte consubstancial de nuestro protagonista, mismo que expresa: “Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose.”

Es bien claro; son sólo dos frases. Una: tengo que escribir porque lo necesito y aun cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir...No obstante las dos aparecen escritas. Una, por esa mano torpe, pero leal y modesta a la que nunca he podido detener; y la otra por esa mano consciente y fría, que siempre toma la pluma segura de que lo hace por última vez y que de reincidir será únicamente para contrarrestar el impulso de su enemiga. (p. 32)

Esos dos polos, “aparentemente irreconciliables, pueden ser caracterizados de la siguiente forma: uno representa el impulso vital o la necesidad, y el otro la consciencia. Ambas se contraponen, pero ambas aparecen escritas.

Ahora bien, según los términos planteados por Ernesto Sábato sobre el afán racionalista de escindir las partes del alma podemos apuntar que la novela de Josefina Vicens cuestiona tales premisas en su obra, de tal suerte apuntaremos que *El libro vacío*: 1) problematiza la escisión del ser, en un personaje concreto: José García, 2) Realiza una síntesis en donde advierte el error garrafal de pretender separar, la razón, la emoción y la voluntad. 3) Cuestiona los conceptos de verdad y razón a la luz de la mirada de un protagonista que descubre sus muchas verdades relativas, y por consiguiente la relatividad de la misma razón. 4) Refuta que, ante la existencia de una Verdad válida, amparada en la razón y la convención, lo individual tuviese que ser falso. Así, José García reivindica la voz de lo

⁸⁶ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 5ta ed. 2002, p.24.

subjetivo, o individual, frente a un discurso racional unívoco. 5) Reivindica lo emocional y al hombre concreto “guillotinado en nombre de la Objetividad, la Universalidad, la Verdad”.

1.21 La síntesis del polo racional y del polo intuitivo en José García a través de la escritura.

En primer lugar tenemos que la escisión de nuestro personaje se materializa en la existencia de dos cuadernos, el *cuaderno lleno*, como ya hemos planteado, representa la *necesidad y el impulso* de escribir y el *cuaderno vacío* representa el polo regido por la consciencia que le recuerda que no tiene nada importante que decir.

Hoy he comparado los dos cuadernos. Así no podré terminar nunca. Me obstino en escribir en éste lo que después, si considero que puede interesar, pasaré al número dos ya cernido y definitivo. Pero la verdad es que el cuaderno número dos está casi vacío y este casi lleno de cosas inservibles. (p. 15)

El cuaderno número dos permanece vacío puesto que pretende ceñirse a valores que, en tiempos de José García, se encuentran en crisis, como lo es, por ejemplo, el discurso colectivo. José García ansía en el cuaderno número dos “no usar la voz íntima, sino *el gran rumor*” lo cual es un deseo de trascender su individualidad e inscribirse en un discurso compartido. Acaso una escritura que haga comunidad. Pero este intento aparentemente fracasa a lo largo de las páginas de la obra. Fracasa, tal vez, desde el punto de vista del personaje, quien no logra romper los límites de su persona para hacer que su escritura ingrese a un discurso más amplio. Sin embargo, Josefina Vicens parece encerrar en esas líneas otra visión y calladamente nos dice que precisamente esa nada, ese vacío, esa incomunicación es lo que de común existe entre los hombres.

Así bien, la falta de referentes colectivos, así como el vacío en un discurso de comunidad, es la razón por la cual José García no puede escribir ese libro ideal, no logra escribir algo que logre alcanzar la medida de ese libro:

Alguna vez creí que no era bueno el sistema de tener dos cuadernos. Para el número dos no encontraba nada digno, nada suficientemente interesante y logrado. (p. 19)

Por tanto podemos señalar que a un tiempo de crisis en los referentes colectivos, corresponde una escritura de diferente naturaleza, la cual tiene que prescindir de fundamentos básicos como el discurso de comunidad:

José García, lee tu cuaderno, borra esas frases absurdas y presuntuosas y sustitúyelas con la única que realmente te es posible afirmar: “No puedo dejar de escribir”. Confiesa que tu necesidad de hacerlo es más fuerte que tú, olvida tu desorbitada ambición de escribir un libro que a todos interese; acepta tu verdadera medida y comprende que si no has escrito otra cosa es porque sólo puedes referirte a lo que es tuyo: los recuerdos que te estremecen, contentan o lastiman tu corazón, los opacos sucesos de tu vida diaria... (p. 140)

Las líneas anteriores se traducen como la *consciencia* de una condición, la de José García, en la cual se sabe ajeno a un discurso de comunidad. Tal renuncia a uno de los ideales de la escritura, en palabras de José García: “No escribo para mí, se dice eso, pero en el fondo hay una necesidad de ser leído, de llegar lejos; hay un anhelo de frondosidad, de expansión.” (p. 17), resulta en suma difícil de asumir. De allí que su consciencia le dicta no escribir. En estos términos, según su consciencia, una escritura que carece de los atributos básicos (tener algo que decir a los demás, tener un tema por ejemplo) no tiene una razón de ser:

Escribir es decir a otros, porque para decirse uno mismo basta un intenso pensamiento y un distraído susurro entre labios. Y no se puede decir algo a los otros cuando se tiene la consciencia de que no se posee nada que aportar. (p. 36)

En esta lógica, con el desvanecimiento de los ideales y de los discursos compartidos se habría dado un golpe de muerte a la escritura. Y el cuaderno vacío sería la metáfora de un tiempo sin horizontes, sin referentes. Pero es allí donde interviene la presencia del otro cuaderno, en el que nuestro introspectivo personaje sí escribe, el cual ha permitido la conservación del impulso vital: así José García, pese a no tener algo importante que decir se entrega a la escritura.

De allí asignamos a cada uno de los cuadernos un polo que los rige: 1) consciencia y racionalidad al cuaderno número dos y 2) el impulso vital al cuaderno número uno.

De tal modo, debemos apreciar con atención el hecho de que nuestro personaje haya tenido que separarlos, lo cual, como mencionábamos líneas atrás nos hace situar a José García como heredero de las premisas racionalistas que han separado y hecho incompatibles las partes del ser. José García se encuentra sumergido en ese dilema, en la existencia de tal escisión, pero nuestra autora responde a ese problema, lo confronta y nos entrega una forma de síntesis de estos polos. En ese sentido, debemos tener en cuenta que

nuestro personaje puede llevar a cabo tajantemente el acto de dividir y de tener dos cuadernos separados, en lo cual encontramos la metáfora de la fisura interna de José García. Sin embargo, la autora pretende entregarnos un José García, completo, sin menguar ninguno de los aspectos: consciencia e impulso. Así bien, nos da cuenta del interior de nuestro protagonista en donde siguen cohabitando la voz del impulso y la consciencia.

Debemos poner atención en tal planteamiento, pues consideramos que al no dejar de lado ninguno de los polos (ni el racional ni el sensible) Josefina Vicens está buscando no sucumbir ante la reivindicación de uno sólo de estos polos en detrimento del otro. Por lo cual podemos hablar de que la autora del *Libro vacío* realiza una síntesis en donde advierte el error de pretender separar, la razón, la emoción y la voluntad y de nos entrega, ambos polos en una batalla circular sin vencedor. Se sabe desde Hegel, quizás desde Heráclito, que toda negación contiene su propia afirmación, y que es muy difícil eludir la identificación de contrarios. Los polos que llamamos “aparentemente irreconciliables” dentro de José García encuentran su *síntesis en la escritura* (“No obstante las dos aparecen escritas”, dice el protagonista). El lugar donde desembocan finalmente es el mismo: la mano que escribe. El personaje habla de una mano torpe, leal y modesta y de otra mano consciente y fría, y ambas se contraponen, como mencionábamos líneas atrás. Sin embargo, sabemos que más allá del sentido metafórico asignado por el protagonista, las dos manos son, en realidad, una misma mano. Las dos están en el mismo lugar físico: son, entonces, dos posibilidades de una misma unidad que es José García. Así, la escisión con que problematiza Josefina Vicens a José García, sólo es un pretexto para (confrontados los opuestos) entregarnos la *unidad*. Si bien el hombre es racionalidad/ irracionalidad, vigilia/sueño, y el error del racionalismo fue pretender separar o negar esa dualidad en pos del dominio exclusivo de la razón sobre los demás aspectos del hombre, entonces la forma de tratar de restituir esa unidad es en primer lugar, no negar ninguna de ellas. Josefina Vicens lo entiende y nos entrega un José García integrado por la consciencia y el impulso, en una dinámica circular en la cual finalmente los dos aspectos tienen el mismo peso.

La contradicción aparece entonces como eje y hazaña del *Libro vacío*: ya sea en la aventura de tener que señalar la fisura para restituir la unidad, así como, el escribir acerca del vacío para diluirlo con palabras.

De tal suerte, el propio José García, comprende que solamente la presencia de ambos polos puede expresarlo en su totalidad, con lo cual logra superar la escisión, la fisura interna que parte, sobre todo, de pretender negar alguno de los polos que lo componen. Nuestro lúcido y al mismo tiempo modesto personaje llega a mostrarnos tales palabras, que condensan un pensamiento que supera toda escisión o parcelación en la concepción del ser:

Si alguien desglosara mi cuaderno y me pidiera que ratificara aisladamente sus páginas, me negaría. No obstante, sí lo haría en su conjunto porque de todos modos, deshilvanado, torpe y hasta contradictorio muchas veces, contiene mis ideas, mis acontecimientos, mis emociones. Puede no interesar a los demás, pero a mí, en su totalidad me expresa. En cambio, desmembrado, no sólo no me expresa, sino que me desvirtúa y me traiciona, porque cada una de mis verdades deja de serlo si se le priva de su relación con las otras... Verdaderamente no sé qué sería del hombre si no tuviera dentro de sí, escondidos, superpuestos, sumergidos, adyacentes, provisionales, otros muchos hombres que no sólo no destruyen su personalidad, sino que la constituyen al ampliarla, repetirla y hacerla posible de adaptación a las varias circunstancias de la vida. (p. 147)

Volvemos aquí a lo expuesto anteriormente, los dos polos que cohabitan en el interior de José García quedan expresados en su escritura. Hay páginas en las que toma la palabra la voz de la consciencia y otras en las que el impulso vital asume este ejercicio, por lo que el cuaderno de José García parece contradictorio. Sin embargo, José García ha descubierto que la totalidad de su ser yace en la suma de estos polos, en la complejidad de su relación y no en la negación o subordinación de alguno de estos.

En la sencillez de su visión, en la sensatez de sus palabras José García ha logrado completar una síntesis interior que parte de la consciencia y aceptación de la totalidad de su ser. Estamos aquí ante lo que consideramos el primer aporte de *El libro vacío* en lo que respecta a la problemática de la *escisión del ser*, que es arrojar luz sobre la dimensión racional y sobre la subjetiva de nuestro personaje.

Ahora bien, hemos señalado también que la obra cuestiona los conceptos de razón pura, razón universal, verdad y convención, a la luz de la mirada de un protagonista que descubre sus muchas verdades relativas, y por consiguiente la relatividad de la misma razón. Así, desde las primeras páginas de la obra, José García decide cambiar la palabra “verdad” por “sinceridad”: Escribe: “Esta noche soy verídico (No me gusta esa última palabra: es dura, parece de hierro, con un gancho en la punta. En el cuaderno dos la suprimiré.) Soy sincero, esta noche soy sincero” (p. 15). Tal vez “sinceridad” sea una palabra que concuerde mejor con las complejidades humanas; “ser verídico” respondería a un deseo de fundar el mundo

en verdades inamovibles, en cambio “ser sincero” es una expresión que da cabida a una aceptación de la naturaleza de las cosas humanas, cambiantes, relativas. En otras ocasiones nuestro personaje demuestra que no puede hablar de nada cernido o *definitivo*, adjetivos que si se revisa con detenimiento adjudica al libro dos (al nunca escrito) “Me obstino en escribir en éste lo que después, si considero puede interesar, pasaré al número dos, ya *cernido* y *definitivo*. Pero la verdad es que el cuaderno número dos está vacío y éste casi lleno de cosas inservibles.” (p. 15). José García asume la imposibilidad de hablar de verdades estáticas o definitivas. De tal suerte, al hacer un recuento de las páginas escritas advierte que él mismo se compone de muchas verdades momentáneas. Nada permanece en su flujo de pensamiento, ni en su constante cuestionar. Una idea refuta a otra y da pie a una futura negación.

Sin embargo, siempre que escribo digo lo que siento, aunque una cosa niegue la anterior. Soy un hombre con tantas verdades momentáneas, que no sé cuál es la verdad. Tal vez el tener tantas sea mi verdad única, pero de todos modos quisiera ser más firme, más rotundo. (p. 71)

¡Ah, quisiera tener por lo menos una idea, una creencia a la que pueda recurrir permanentemente! No cuento con un solo pensamiento fijo, endurecido. Todos caen de mí, en este cuaderno sumiso, como un follaje provisional, como pensamientos de la “estación”... (p. 72)

Los pensamientos como follajes de estación: una renovación constante que apela a la destrucción de lo fijo. José García así lo practica (a su pesar) pero también en su favor. Un apartado dentro de *El libro vacío* siempre comenzará negando al anterior y alimentándose de esa contradicción. En última instancia la dinámica de negación afirmación es la que nutre cada una de las palabras que nuestro protagonista logra escribir. Con esta dinámica refuta la existencia de una Verdad válida, amparada en la razón, y reivindica la multiplicidad de lo subjetivo, o individual, frente a un discurso racional unívoco. Cuestión que avisa una vez más cuando escribe las siguientes líneas:

...un suceso, una pregunta, una meditación puede modificar las que suponíamos firmes conclusiones, y que la única verdad es la que resulta de todas a las que vamos llegando en nuestras vida. Es decir, que nada es fijo ni permanece inmóvil en el trémulo corazón del hombre. (p. 152)

Estas palabras funcionan como una suerte de reconciliación con la naturaleza dinámica del hombre. Dicho planteamiento concilia también las partes escindidas de José García,

que liberadas de la necesidad de privilegiar el pensamiento objetivo, reivindican la presencia e importancia de lo subjetivo, lo emocional.

Asimismo podemos decir que el proceso escritural que emprende José García esconde ese mismo afán de superar la escisión interior y reencontrarse con los aspectos marginados de su ser, lo cual reconoce nuestro personaje al reflexionar:

Mi vida se desliza tranquila. Yo la agito a veces, ¿artificialmente?, con esta lucha entre el escribir y el no escribir. En ocasiones pienso que el hacerlo proviene de que es el único medio del que dispongo para no olvidarme de mí mismo por completo... (p. 163)

Tal planteamiento es fundamental para este trabajo, puesto que hemos partido de la concepción de la novela como lámpara que arroja luz sobre los aspectos del *ser* olvidados en la dinámica de la modernidad, y aquí vemos que el personaje de la novela concede ese valor y función primordial a su escritura: “escribo para no olvidarme de mí por completo”. Así, como ya hemos mencionado, *el olvido del ser*, en un personaje concreto como José García, tiene muchos rostros. El trabajo rutinario produce una forma de olvido del ser, una enajenación (en el sentido de sacar fuera de sí). Así también, José García, lucha por rescatar la parte concreta de su ser, las emociones, lo subjetivo, cuya negación o subordinación representa una forma de *olvido del ser* característico, sintomático, de una sociedad cobijada por el pensamiento moderno (racionalista) que erige el dictado de la razón sobre los impulsos, los instintos y las emociones. Asimismo, el olvido del cuerpo, producto de una exacerbación del pensamiento, como sucede con José García, es otra manifestación de este olvido.

De este modo podemos asumir plenamente que en el centro de la escritura de José García está la lucha contra el olvido del ser. Y una primera forma de emprender esa lucha es buscando curar la escisión interior (la batalla entre el polo racional y el impulso vital). A este respecto ya hemos señalado que la autora se pronuncia en contra del olvido de alguno de los polos (racional e impulso) y nos entrega la voz de ambos, lo cual representa una forma de afrontar y curar la escisión. Sin embargo, también consideramos que el personaje logra alcanzar por medio de la escritura (aunque sea por instantes) la unidad de su ser. Para dar cuenta de esto, en una primera instancia, será preciso señalar las singularidades de su escritura, en una suerte de mapa de rasgos generales, que hemos agrupado en cuatro incisos 1) Escritura existencial, 2) Escritura autocrítica, 3) Escritura como proceso y 4) Escritura autorreferencial.

1) Escritura existencial:

José García ha renunciado a la idea de una novela de personajes y trama y se ha concentrado en el problema de su escritura, de su propia escritura, lo cual, por supuesto, nos habla de la esfera de su existencia. Esta *escritura* que en nuestro protagonista llamaremos *escritura existencial* tiene como único anclaje la relatividad, la ambigüedad la posibilidad-imposibilidad y la dialéctica de su propio ser. Tal actitud, según una interpretación de contexto, es uno de los signos de pérdida de las certezas y de conceptos que el pensamiento de la modernidad erigió. De modo que el personaje, sin referentes colectivos, sin discursos ideológicos en los cuales cobijarse se tiene tan sólo a sí mismo en la desnudez de su existencia. Asimismo, la escritura, a falta de discursos a los cuales ceñirse, se retrae y cuestiona su propia validez. Esquemáticamente: el individuo se vuelca a sí mismo, y la escritura se vuelve autorreferencial.

Nuestro personaje se enfrenta a la hoja en blanco y no consigue realizar una escritura en la que funja netamente como narrador, como escritor que desde la torre de su mente puede maquinar las historias que ha de plasmar, y en su lugar siempre se encuentra hablando en primera persona. José García es llamado por una escritura existencial en donde no desempeña el papel de sujeto que desentraña o diseña el mundo de sus personajes, más bien aparece siempre como un sujeto que *experimenta* el mundo.

Pese a que José García aspiraría llenar el cuaderno número dos (el que permanece vacío) con historias de trama y personajes, no logra ceñirse al ideario que este tipo de escritura le demanda, por ejemplo, le resulta imposible eliminar de sus textos la escritura de lo personal. De modo que el cuaderno, que pretende asirse a estas reglas permanece vacío:

Y creo que así continuaré, sin tener nada que decir; porque lo primero que anoté con grandes letras, como una flecha que anunciara peligro, fue “NO HABLAR EN PRIMERA PERSONA”. Eso arrastra inevitablemente el relato de las cosas particulares, reducidas al tamaño exacto de la casa familiar, de los parientes cercanos, del barrio, del vecino. Yo pretendo escribir algo que interese a todos. ¿Cómo diría? No usar la voz íntima, sino el gran rumor. (p. 26)

Para llenar el cuaderno número dos, siempre vacío, José García tendría que poder despojarse de la escritura en primera persona, imprescindible para él, a la cual adjudica valores que considera esenciales, como la capacidad de transmitir una emoción auténtica.

De esta forma, por ejemplo, afirma que sólo es capaz transmitir emociones cuando refiere cosas y acontecimientos que le pertenecen, como lo escribe a continuación:

Tal vez logres algún día inventar un suceso. Lo que no lograrías es intentar la emoción que te habría producido ese acontecimiento si lo hubieras vivido. En un dolor inventado, aunque lo derives del más patético y desgarrador de los sucesos que imagines, jamás podrás poner el calor, la verdad que tal vez logres imprimirle al relato que hagas de un triste acontecimiento que te pertenezca. (p. 140)

José García nos habla de una escritura de la vida, una escritura de lo concreto, que no parte de conceptos. Nuestro protagonista necesita realizar una escritura en la cual intervengan todas las partes de su ser, y no encuentra esa posibilidad en una escritura impersonal, ni en las formas discursivas tradicionales. De tal suerte afirma:

Durante mucho tiempo me empeñé angustiosamente, en interminables noches de esfuerzo continuo, en poner en situaciones absurdas a unos seres absurdos también, que no sentían, ni hablaban, ni gesticulaban como lo hacen los seres humanos; que si se enfermaban era para siempre morir; que si lloraban no era sencillamente porque vivían, como lloramos a veces los hombres, sino porque algo terrible y truculento les había acontecido...que no hablaban de cualquier cosa, que, por ejemplo, no escupían; que no hacían nada común, improvisado, instintivo. (p. 30)

En este empeño José García nos revela su itinerario como escritor, su exigente empresa de lograr personajes vivos, “sin escamotearles la complejidad humana”. Cuestiona para sí y como ya se ha visto, la posibilidad de lograr tal afán insertándose en las categorías convencionales de la novela pues, como lo declara en las líneas citadas, al presentar a los personajes trepidando siempre entre grandes avatares se está de algún modo olvidando la parte humana que atañe a una realidad carnal, tangible. En este sentido José García arroja una crítica sobre la idealización en la creación de personajes, y afirma que tal idealización reduce a los personajes a conceptos, negándoles entonces la dimensión completa del ser. Por lo que considera que también es necesario lanzar luz sobre el drama oculto bajo la tela de lo inmediato, lo cotidiano, lo simple, allí donde el hombre es concreto. Y precisamente esta empresa sitúa la obra de Josefina Vicens bajo la misma brújula que marcó a escritores que, como Julio Cortázar⁸⁷ se preguntaron “cómo crear literariamente a personajes que no

⁸⁷La empresa novelesca de Cortázar comporta el desafuero de lo literario, una literatura fuera de sí. Para acometer esta tarea de desquiciamiento se basa en una premisa: la condición humana no se reduce a lo estético, en una convicción el lenguaje puede enunciar inmediata y enteramente lo humano- y en un precepto- la literatura debe manifestarse como modo verbal del ser del hombre. Existencialismo implica aquí un compromiso liberador, remite al hombre privado de falsa investidura y de ilusoria potestad que se hace cargo

hablan sino que viven” que afirmó que “El libro válido representa a la personalidad integral del hombre; acentúa el primado de lo existente en tanto que humano; es el diario de una conciencia y manifestación consubstancial al ser...”⁸⁸Nuestro protagonista declara suya esta empresa, pero no llega a concretarla. Sin embargo, Josefina Vicens ha logrado la representación de la personalidad íntegra de José García, dotándolo de una multiplicidad de voces que enuncian la complejidad de su interior, y ha creado el diario de una conciencia.

Así, por ejemplo, completando la cita anterior de *El Libro vacío*, más adelante podemos leer lo siguiente:

Y no es que yo opine, en este momento, que la evidencia es lo más adecuado para lograr la realidad. No es que yo considere que para que un personaje resulte real tenga que escupir en público. No; es que comprendo que debe ser trazado con tan naturales y sueltos caracteres, que dé la sensación de que en cualquier momento puede escupir, aun cuando no lo haga durante todo el relato. (p. 30)

Pues acaso José García nunca cree alcanzar ese objetivo, sin embargo, ha barajado las cartas fundamentales en el ideario de su autora, quien renunciando a una novela de trama y personajes ha logrado crear a un ego experimental, un escritor, vivo, de carne, hueso, que tropieza en cada frase con la realidad tangible de su existencia. Para nosotros, lectores de Josefina Vicens, las anteriores líneas adquieren intensidad al aplicarlas a José García, sólo que nosotros afirmaríamos que su protagonista da la sensación de que en cualquier momento puede *escribir*, aún cuando (aparentemente) no lo haga durante todo el relato. Precisamente Josefina Vicens, hace dialogar a su personaje con la imposibilidad, y en este dilema logra dotarlo de vitalidad. Acaso la vitalidad tan anhelada por José García “el escritor”.

José García busca una escritura que no se reduzca a expresar conceptos o que haga, por ejemplo, de los personajes meras abstracciones carentes de una esencia vital. Pues en tal escritura, aparece latente el error de separar las partes del hombre y privilegiar al pensamiento en detrimento de lo demás.

de su finitud, que finca en lo constitutivo de la existencia, en el continuo constituirse a sí mismo para legitimar su humanidad, para encontrar a partir de sí la libre participación en una realidad que no cesa de construirse. Saúl Yurkiévich, introducción a Julio Cortázar, *Obra crítica I*, Alfaguara, México, 1994, p. 22.

⁸⁸ Saúl Yurkiévich, introducción a Julio Cortázar, *op. cit.*, p.19.

De tal suerte nuestro personaje considera petrificada la esencia vital cuando se trata de apresarla en ideas inamovibles que no admiten la existencia de dualidad, como lo expresa en las líneas siguientes:

No puedo vivir únicamente de mis verdades frías, de los conceptos que puedo sintetizar en tres líneas. Tengo que vivir también de mis debilidades, de mis dualidades, y debo admitir que esas tres líneas lógicas y rectas, que en determinado momento me reflejan fielmente, en otra ocasión no muy distante, o en un estado de ánimo turbulento o intrincado, me resultan escasas o estrechas o dolorosas, sin que por ello dejen de ser verdaderas...(p. 149)

Resguardarse exclusivamente en las “verdades frías” equivale a un intento de paralizar la sustancia en movimiento del propio José García. Contrariamente a esto el personaje de Vicens acepta la existencia de muchas verdades en su interior.

El personaje de Josefina Vicens no se instala en ninguna de las que llama “sus verdades” siempre las refuta, en un ejercicio crítico, a veces con el rostro de la indecisión, pero que nos habla de un continuo autoexamen, y autoconciencia, la cual es otra característica importante de la escritura de José García en la que debemos detenernos.

2) Escritura autocrítica

La escritura de José García es autoconsciente y crítica de sí misma. Tal rasgo responde no sólo a una característica de la escritura del personaje de Vicens, sino, como lo apunta Cioran, al signo de una época, esencia del artista moderno:

Al lado del “creador” actual, de sus esfuerzos, de su esterilidad, los del pasado parecen desfallecer de salud: no estaban anémicos por causa de la filosofía, como los nuestros. Interrogad, en efecto, a cualquier pintor, novelista, músico: veréis que los *problemas* le prestan esa inseguridad que es su marca esencial. Tantea como si fuese a detenerse en el umbral de su empresa o de su suerte. A esta exacerbación del intelecto, acompañada de una disminución correspondiente del instinto, nadie escapa en nuestros días... Lo mejor que el artista produce son sus ideas sobre lo que hubiera podido realizar. Se ha convertido en su propio crítico, como el vulgo en su propio psicólogo. Ninguna edad ha conocido tal conciencia de sí.⁸⁹

Cioran retrata el quehacer del artista moderno como un trabajo autocrítico donde la conciencia se apodera de parte importante de la creación, resultando ello en dos características angulares: un nivel elevado de autoconciencia (rasgo meritorio) y un trabajo

⁸⁹Cioran. *op. cit.*, p.233.

creativo que ha tenido que lidiar con los obstáculos y dificultades que la autocrítica impone. Esta insistente problematización, en casos radicales como el de *El libro vacío*, enfrentan el trabajo creativo con la esterilidad, que lleva a José García a pensar ¿por qué un libro no puede tener la misma alta medida que la necesidad de escribirlo? (p. 16), mientras su conciencia le responde, que en efecto nada puede contar un hombre como él:

¿Qué puede contar de su vida un hombre como yo? Si nunca, antes de ahora, le ha ocurrido nada, y lo que ahora le ocurre no puede contarlo porque precisamente eso es lo que le ocurre: que necesita contarlo y no puede. (p. 26)

La caracterización hecha por Cioran nos arroja los rasgos que definen el problema del acto creador en la obra de Vicens, de tal suerte que para José García, por encima de la creatividad, se han levantado la autocrítica, la búsqueda y el problema del ser. Aunado a esto podemos sumar lo que Kundera define como punto central en el oficio de la novela:

La novela, ningún otro arte se concentra hasta tal punto en el individuo, en su carácter único e inimitable. En nuestras vidas reales, poco sabemos de cómo eran nuestros padres antes de nuestro nacimiento; vemos llegar y marchar a nuestros seres más próximos; apenas desaparecen, otros ocupan su puesto: largo desfile de sustituibles. Únicamente la novela aísla al individuo, lo ilumina, lo hace insustituible.⁹⁰

Así bien, José García resguarda el propósito de, a través de su escritura, salvar su singularidad, escapar de la conciencia que tiene de ser un hombre mediano, volverse por medio de ella insustituible, como lo apunta Kundera. Asimismo, podemos afirmar que en lo que respecta a nuestro personaje, la autocrítica va a determinar una parte importante de su escritura, de ella parte, en un primer momento, la sombra de la imposibilidad a la que se enfrenta, pero también la posibilidad de conocerse, “analizarse hasta el fondo” (como alguna vez dice) y de aceptar su naturaleza, conocer sus dualidades y complejidades.

3) La escritura como proceso

La autora nos presenta la escritura de José García siempre en proceso, negándose a ser petrificada. Cuestión que nos lleva al hecho de que *El libro vacío* relata un proceso escritural que nunca asume un inicio ni un fin. Tal característica, es estratégicamente importante puesto que al abocarse a un proceso (el proceso escritural) desvanece la noción de “obra acabada”. Esta concepción de novela, entregada al lector como un proceso no

⁹⁰Milan Kundera “La modernidad antimoderna” en *Letras Libres*, septiembre de 2001.

concluido, que no termina con la final separación *autor-obra* hace que sea imposible disociar al uno del otro, coartando de tajo la autonomía del texto, y proponiendo, por otra parte, la conquista del deseo de hacer de la novela “una manifestación consubstancial del *ser* del escritor”, como advertíamos líneas atrás en palabras de Julio Cortázar. Se aspira con esto a crear una obra de carne y hueso que no puede dar cuenta más que de la sustancia viviente de su autor (sea en este caso José García hombre que escribe). Así, “José García quiere ser en su escritura y su escritura no quiere y no puede ser más que José García.”

4) Escritura autorreferencial

Estamos ante una escritura que se refiere a sí misma: José García *escribe* sobre la *imposibilidad de escribir*. Si revisamos *Teorías del cuento IV* de Lauro Zavala encontraremos que el autor define la escritura autorreferencial como metaficción:

La metaficción es la estrategia narrativa más característica de la cultura contemporánea. En ella son puestas en evidencia las convenciones que hacen posible la existencia de la narrativa misma de la narrativa. En otras palabras, es toda narración cuyo objeto (tematizado o actualizado) es la narrativa. La metaficción es, entonces, una escritura autorreferencial.⁹¹

Asimismo nos recuerda que *El libro vacío* se sitúa, según el estudio realizado por Brushwood, como una novela metaficcional, al lado de *Cambio de piel* y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes; *El hipogeo Secreto* de Salvador Elizondo; *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, entre otras. Pero leamos detenidamente las palabras de Lauro Zavala y extraigamos el primer punto: “La metaficción es la estrategia narrativa más característica de la cultura contemporánea”. Existe entonces algo en el ambiente cultural y literario que hace de este tipo de escritura un denominador común entre distintos autores. Según el estudio realizado por Carmen Bustillo, *La aventura de la metaficción*, la autorreferencialidad y la autoconciencia narrativa son características propias de un contexto particular, son expresión de una época cuyo imaginario está desprovisto de los referentes que cobijaban el ideario de la modernidad:

La autoconciencia narrativa, artística en general, se inserta en el imaginario de la posmodernidad asumida como manifestación de una época en la que se han perdido los asideros del referente.

⁹¹Lauro Zavala, *Teorías del cuento IV: cuentos sobre el cuento*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, México, 1998, p. 11.

Así bien, hemos constatado a lo largo de este trabajo que uno de los problemas fundamentales de José García es la falta de referentes a los cuales ceñirse. Ante la ausencia de discursos, de ideales, José García prescinde de ellos y realiza una escritura volcada en sí misma (a la dialéctica de su imposibilidad). Ahora bien, ahondemos más en los aspectos de la metaficción en palabras de Carmen Bustillo:

Como lo indica la misma palabra, *metaficciones* la ficción que habla de sí misma, en el mismo sentido en el que da Jakobson a *metalenguaje*. La ficción que sistemáticamente se centra en su propia categoría de artificio para replantear la problemática relación entre ficción y realidad [...] Según la nomenclatura de los diferentes teóricos, sin embargo, se corresponde con narcisismo narrativo, autoconciencia, autorrepresentación o autorreflexividad, noción esta última que a la vez proviene del latín *reflexivo/reflectere* y, prestada de la filosofía y la psicología, se refiere según Locke (1690), a la capacidad de la mente de ser sujeto y objeto de sí misma en un proceso cognitivo. En la dimensión artística, apela metafóricamente a la facultad de las producciones culturales de “mirarse a sí mismas...”⁹²

Podemos decir que en el caso de *El libro vacío* autoconsciencia, autorrepresentación o autorreflexividad adquieren un grado mayor de problematicidad al tratarse de una escritura que dialoga con la imposibilidad. La autora tabasqueña lleva al límite la escritura de su personaje, la inscribe en la zona paradójal donde la escritura se niega y se afirma a un mismo tiempo. Juega sobre el abismo pero resulta ilesa.

Una vez señaladas estas cuatro características, podemos abocarnos al proceso escritural de José García, hemos visto que nuestro personaje se aventura y dirige su escritura en dirección opuesta a la creación conceptual y abstracción, y aunque podemos advertir que su experiencia escritural es radical, como veremos a continuación, consideramos que ésta entraña un deseo de reencontrar las partes de su propio ser que han permanecido marginadas. De tal forma plantearemos ahora que José García lleva a cabo una interesante proeza escritural, pues en lugar de construir un discurso, de diseñar una trama, de depositar sus afanes en la construcción de una estructura literaria, va trazando un camino más bien *deconstructivo*⁹³. Un camino descendente. Del peldaño de la historia baja al de las *palabras*

⁹²Carmen Bustillo, *La aventura metaficcional*, Equinoccio ediciones de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1997. p. 12.

⁹³ Al referirnos al término *deconstrucción* debemos remitirnos obligadamente a Jacques Derrida. Como lo apunta Víctor Barrera Enderle: la crítica al pensamiento occidental que lleva a cabo Derrida trataba de denunciar una relación crítica con el lenguaje de las ciencias humanas, y de promover una responsabilidad crítica del discurso. A partir de entonces quedaba claro que el lenguaje llevaba en sí mismo la necesidad de su

y después salta un peldaño más abajo, y allí se encuentra con la *caligrafía*, con la fisicidad de la escritura, paraje donde logra restituir por un instante la unidad de su ser, en tanto ser corporal y ser pensante.

Empezaremos por el primer peldaño, en ausencia de un discurso, nuestro personaje apela al poder de las palabras, a su capacidad de “sostenerse por sí mismas sin los andamios del argumento” (p. 16), de suerte que éstas puedan llenar el vacío inicial del que parte José García, como lo afirma a continuación:

¿Cómo decirlo? Se trata de escribir y entonces, necesariamente, hay que marcar un tema, pero más que marcarlo, porque no tengo un tema que interese a todos, hay que desvanecerlo, diluirlo en las palabras mismas. ¡Otra vez las palabras! Cómo me atormentan. La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con las palabras ese hueco, ese vacío inicial. Pero con tales palabras tan convincentes que no se perciba la existencia del hueco. Que no sea un ir poniendo, rellenando, dejando caer, sino un transformar, hasta que sin tema, sin materia, el vacío desaparezca. (p. 27)

Disolver el *vacío inicial* con palabras resulta el ejercicio vital de José García, y es la forma de no entregarse al vacío sino convertirlo en un motor. Sin embargo, este ejercicio no está exento de dificultad, y llega un momento en que José García reconoce que precisa algo más que las palabras: “Hablo de angustia, de atracción, de abismo, pero estas palabras no reflejan lo que quiero decir; son burdas aproximaciones. Lo que quiero decir es otra cosa.” (p. 73). Aparece aquí un nuevo paraje (el siguiente peldaño descendente) que es el instante caligráfico. A este respecto, plantearemos que sólo en el *momento caligráfico* José García logra la expresión de su ser *total*, aunque sea por un instante.

Mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre, se prolongan hasta el punto de mi pluma. En la frente siento un golpe caliente y acompasado. Por todo el cuerpo, desde que me preparo a escribir, se me esparce una alegría urgente. Me pertenezco todo, me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inmanencia de la primera palabra. (p. 73)

propia crítica: la deconstrucción; de-construir los discursos y mostrar sus contradicciones y oposiciones jerárquicas. Esto propiciaría una no-totalidad del juego de las significaciones: la naturaleza del campo del lenguaje excluye la totalización. El anhelo de un mundo ideal, utópico, se trueca por la desconfianza, la sospecha, por la imposibilidad de llegar a la verdad última. El vacío, según los filósofos postmodernos, comenzaba a atraparnos. Víctor Barrera Enderle, *Breve apunte sobre el vacío en la literatura*, fecha de consulta 6 de noviembre de 2010.

http://lucina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=260&Itemid=42

José García ha tenido que emprender un proceso escritural en dirección descendente, que lo ha reencontrado con la parte primigenia de la escritura (las palabras y la caligrafía) y en este proceso deconstructivo ha logrado hallar lo que en la construcción abstracta o conceptual se le había negado, estamos hablando de la posibilidad de la experimentar la *unidad de su ser* al realizar un acto en el cual intervienen plenamente lo corporal y el pensamiento, “Me pertenezco todo, me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inmanencia de la primera palabra” es la expresión de esa unidad que en ninguna otra parte de *El libro vacío* acompaña a José García. El descubrimiento de la fisicidad de la escritura, del instante caligráfico, en el cual la caligrafía funciona como prolongación del cuerpo y de la pulsión carnal, concede a nuestro protagonista la facultad de desvanecer el dictado que el pensamiento (lo abstracto) tienen sobre lo físico, lo corporal, y con ello curar por un instante la escisión entre cuerpo/pensamiento, racionalidad/impulso. A este momento lo llama el *instante total*, cuyo placer, afirma, no logra enturbiarlo ni la desesperanza que lo invade un momento después:

En el trazo de la primera palabra pongo una especie de sensualidad: dibujo la mayúscula, la remarco en sus bordes, la adorno. Esa sensualidad caligráfica, después me doy cuenta, no es más que la forma de retrasar el momento de decir algo, porque no sé qué es ese algo, pero el placer de ese instante total, lleno de júbilo, de posibilidades y de fe en mí mismo, no logra enturbiarlo ni la desesperanza que me invade un momento después. (p. 74)

Resulta interesante que en la obra se repare en el momento caligráfico, pues es un aspecto de la escritura que en la cultura occidental no se ha cultivado, contrariamente a la escritura oriental en donde la caligrafía funciona como vehículo místico. En la caligrafía oriental, principalmente la china y japonesa, afirma Manuel Sesma⁹⁴, rezuma la sensualidad, o al menos lo que de corporal tiene el acto caligráfico. Así bien, para José García, el descubrimiento de esta fisicidad de la escritura es la acción más importante en su largo recorrido en busca de reencontrarse con los aspectos marginados del ser, pues el momento caligráfico funciona como la acción que disuelve el *olvido del cuerpo* (un rostro del olvido del ser), y lo lleva a experimentar la totalidad de su ser, al ponerlo en contacto con el olvidado polo de la sensualidad, que escapa al dictado racional. En este instante caligráfico logra ensayar la derogación del *deber* decir algo, y experimentar la posibilidad

⁹⁴ Véase Manuel Sesma, *Tipografismo: aproximación a una estética de la letra*, Paidós Ibérica, Barcelona/México, 2004, p. 74.

del *hacer* en lugar del *decir*. Y movido por ese impulso buscar el instante privilegiado en que el hombre alguna vez, tal vez cuando niño, pudo sentir en su cuerpo, no solamente en la mente, el deseo de escribir y encontrar en ese acto un sentido de totalidad. Esa totalidad siempre inacabada en el contexto puramente racional. Y que es posible en la ceremonia de recordar que en un principio el escribir no sólo fue un ejercicio racional, sino en momentos, también, una pulsión en las manos. Un instante lleno de posibilidades y de júbilo pues logra sentir en su interior la energía en potencia tanto de la fisicidad que se recrea en el dibujo de la mayúscula, así como la posibilidad de que esa energía, ese deseo que se derrama en su interior, pueda expresar algo. Acaso esa primera frase “fuerte, precisa, impresionante” que no ha podido alcanzar, y que sin embargo, lo mantiene noche tras noche con la emoción depositada frente a la hoja en blanco. En ese instante la energía total de su *ser* se encuentra concentrada y el solo deseo de escribir resulta ser alimento suficiente.

Advertimos que José García explora más allá de los límites que la cultura occidental a impuesto a la escritura. Lo que constituye una importante aportación de la obra de Josefina Vicens a la reflexión sobre la escritura en nuestros tiempos. De este modo, concluimos que José García, en efecto, logra a través de la escritura restituir, por un instante, la unidad de su *ser*, al hallar el punto en que la escritura no se presenta como exclusiva expresión del pensamiento, sino también como expresión de sensualidad y fisicidad.

Pese a esto nuestro protagonista no escapa a otros rostros del *olvido del ser* que, como observaremos a continuación, están ligados con la vida moderna en la que está inscrito.

2. EL PROBLEMA DE LA INDIVIDUALIDAD. EL OLVIDO DEL “HOMBRE CONCRETO” EN EL IMAGINARIO MODERNO

La individualidad es otro de los problemas centrales para José García, se trata de una individualidad minada por diferentes dinámicas de la vida moderna, como lo son: las relaciones anónimas de la urbe, el aislamiento, la falta de un contexto colectivo en el cual reafirmar esa individualidad. Asimismo, el trabajo rutinario y mecánico, como mencionamos líneas atrás, provoca una forma de enajenación (un salir de sí mismo) que constituye un rostro del *olvido del ser* contra el que nuestro personaje se defiende.

Asimismo, podemos advertir que dentro del imaginario moderno subyace un olvido del hombre concreto. En el ensayo “La revuelta del futuro” Octavio Paz señala que “la

modernidad cargó el acento no en la realidad de cada hombre sino en la realidad ideal de la sociedad y de la especie”⁹⁵, y efectivamente, esa realidad ideal de la sociedad y de la especie, es aquella que proclaman los discursos de colectividad/ solidaridad/ utopía, que han sido llamados los grandes relatos de la modernidad. Sin embargo, debemos reparar en que para nuestro personaje no existe una correspondencia real con estos relatos de colectividad, razón por la cual, consideramos, José García tiene que rescatar a ese *hombre concreto* que no fue tomado en cuenta en el discurso de la modernidad.

Es preciso señalar que la necesidad de tornar la vista hacia la realidad del ser humano en *concreto* fue la preocupación más grande de la llamada filosofía existencialista, pues ésta afirmaba que la filosofía clásica “había desexistencializado la existencia” vaciándola de su contenido. Como lo señala el filósofo Ramón Xirau⁹⁶, la nota común de todos los existencialistas es que parten de la existencia humana, contrariamente a los filósofos clásicos, para quienes la esencia es anterior a la existencia, así bien, para los existencialistas la existencia precede a la esencia. Todos ellos coincidirían en decir que la existencia humana es el dato fundamental de todo pensamiento. De tal suerte, el autor afirma que “si los existencialistas son, todos ellos filósofos de la existencia humana coinciden también en una serie de notas que los colocan como filósofos que expresan la crisis de nuestro siglo”⁹⁷.

Teniendo en cuenta esta preocupación por rescatar la individualidad atrapada en las complejas dinámicas de la vida moderna presentamos a continuación una serie de personajes cuyo debate existencial se lleva a cabo en el centro de una modernidad en crisis; se trata de “los hombres del subsuelo” cuya problemática presenta interesantes analogías con nuestro personaje José García. Adelantamos que la primera de ellas es el papel primordial que ocupa la *consciencia* en ellos. La función de la consciencia en la obra de Dostoievski, así como en *El libro vacío* es la de “portadora de la visión más desesperanzadora”, es la visión de la propia condición y de la impotencia que ésta despierta en los personajes. Como lo anuncian las siguientes líneas extraídas de *Memorias del subsuelo*:

Sin embargo, estoy firmemente convencido de que no sólo la mucha conciencia, sino cualquier conciencia es una enfermedad....hablo de ello porque quisiera saber si a los demás les ocurre lo mismo, si tienen esa clase de placer que me producía, precisamente la clara

⁹⁵Octavio Paz, “La revuelta del futuro” en *Obras completas*, edición del autor, Tomo I, México, 1994, p. 29.

⁹⁶Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, UNAM, México, 2008, p.444.

⁹⁷*Ibid*, p. 444.

conciencia de mi propia bajeza, el sentir que había llegado ya a lo último, que eso era abominable, pero que no podía ser de otro modo, que no había ninguna otra solución para mí, que jamás podría convertirme en otra persona, que incluso si tuviera tiempo y fe para hacerme de otra manera, lo más seguro es que ni yo mismo quisiera transformarme y, de quererlo, tampoco conseguiría nada ya que, de hecho, no habría, tal vez, un modelo a seguir.⁹⁸

Si bien en José García la consciencia se presenta sin llegar a la abyección, ésta es el gran tema del protagonista de la novela de Vicens. Es su virtud pero también es la fuente inagotable de su tormento, es el vehículo del viaje que emprende al fondo de sí mismo, que pone ante sí la imagen de su cautiverio. De tal suerte, según su conciencia la escritura no puede más que revelársele como imposibilidad. Con esta primera analogía damos paso a una comparación entre nuestro personaje y los hombres del subsuelo.

2.1 Antecedentes literarios. José García y los “hombres del subsuelo”

Podemos decir que José García pertenece a esta serie de personajes que, como Juan Pablo Castel (personaje de *El Túnel*) llevan en ellos algo de la esencia del “hombre del subsuelo”. Así bien, basados en lo expuesto por Juan Antonio Rosado revisaremos el primer punto que éste considera para definir al “hombre del subsuelo” y éste es “su condición de ser urbano, hombre que experimenta la soledad en la sociedad industrial.”, así bien, en palabras del autor:

Hombre del subsuelo dostoiévskiano, hombre eminentemente urbano, que ha reafirmado y sufrido su soledad, heredada del movimiento romántico, como si se tratara de un sino misterioso del que se halla plenamente consciente y del que, en el fondo, no quiere huir.⁹⁹

2.11 La condición de ser urbano

El filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel afirma en su ensayo: “Las grandes ciudades y la vida del espíritu” que los problemas fundamentales de la vida moderna provienen del hecho de que el individuo anhela a cualquier precio –ante las fuerzas aplastantes de la sociedad, de la herencia histórica, de la civilización y de las técnicas–preservar la

⁹⁸Fedor Dostoievski, *Apuntes del subsuelo*. Traducción de Lidia Kuper de Velasco, Bruguera, Barcelona, 1983, p.14.

⁹⁹*Ibid*, p. 72.

autonomía y la originalidad de su existencia. Algo que sistemáticamente la urbe tratará de impedir.¹⁰⁰

Tal conflicto del mundo moderno ha sido un problema central en la literatura. Marshall Berman, por ejemplo, nos recuerda en su famosa obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire*¹⁰¹, que en la novela romántica de Rousseau *La nueva Eloísa* (1761), su joven héroe, Saint-Preux, realiza un movimiento exploratorio –movimiento arquetípico de millones de jóvenes en los siglos venideros– del campo a la ciudad. Escribe a su amada, Julie, desde las profundidades del *tourbillon social* tratando de transmitirle su asombro y miedo. Saint-Preux experimenta la vida metropolitana como “un choque perpetuo de grupos y cábalas, un flujo y reflujo de prejuicios y opiniones en conflicto [...] Todos entran constantemente en contradicción consigo mismos” y “todo es absurdo pero nada es chocante, porque todos están acostumbrados a todo”. Es un mundo en el que lo bueno, lo malo, lo hermoso, lo feo, la verdad, la virtud, sólo tienen una existencia local y limitada”....

Estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge la vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos, me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan, no hay ninguna que cautive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis sentidos, haciéndome olvidar quién soy y a quién pertenezco.

En este apunte de Marshall sobre la novela de Rousseau, observamos que el espíritu metropolitano, como analizó Simmel, es el de la intensificación de la vida nerviosa que abarrota el espíritu, vaciándolo. Saturándolo en la necesidad de enfrentarse al tropel de estímulos externos. En él, el individuo se escinde a sí mismo, del espacio que habita, y de sus conciudadanos. La atomización por doquier. Los individuos fluyen por la agresiva disposición metropolitana. La vida se les escapa de las manos pues ni la dirigen, ni la entienden.¹⁰²

De manera explícita o implícita, las grandes ciudades con sus multitudes y su movimiento están presentes en las obras modernas. Como lo expone W. Benjamin¹⁰³, en lo que se refiere a Baudelaire, la masa es para el escritor francés algo tan poco extrínseco que se puede advertir constantemente cómo lo cautiva y lo paraliza y cómo se defiende de ello.

¹⁰⁰Simmel “Las grandes ciudades y la vida del espíritu” *Cuadernos políticos*, número 45, 1986, pp. 5-10.

¹⁰¹Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México, 2004, p.4.

¹⁰²Rafael García Alonso, *Ensayos sobre literatura filosófica: G. Simmel, R. Musil, R.M Rilke, K. Kraus, W. Benjamin y J. Roth*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1995, p. 76.

¹⁰³W. Benjamin “Sobre algunos temas de Baudelaire” en *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 2001, p. 17.

Si por un lado él (Baudelaire) sucumbe a la violencia con que la multitud lo atrae hacia sí y lo convierte, como *flâneur*, en uno de los suyos, por otro la consciencia del carácter inhumano de la masa no lo ha abandonado jamás. Baudelaire se convierte en cómplice de la multitud y casi en un mismo instante se aparta de ella. Se mezcla largamente con ella para convertirla fulminantemente en nada mediante una mirada de desprecio.¹⁰⁴

Esa multitud, advierte Benjamin, de la cual Baudelaire no olvida jamás la existencia, no le sirvió de modelo para ninguna de sus obras. Pero está inscrita en su creación como figura secreta. La masa es hasta tal punto intrínseca en Baudelaire que en su obra se busca inútilmente una descripción de ella. Se buscará en vano en las *Fleurs du mal* o en el *Spleen de Paris* algo análogo a los frescos ciudadanos en los que era insuperable Víctor Hugo. La masa era un velo fluctuante a través del cual Baudelaire veía París.

Figuras representativas de este primer advenimiento de las grandes urbes serían: la de *El hombre de la multitud* (1840) de Edgar Allan Poe, donde el protagonista sigue los pasos de un desconocido a través de la ciudad de Londres (que en 1840 era la ciudad más grande del mundo con una población de unos 750.000 habitantes), y la figura del *flâneur* de Baudelaire, que aparece en su famoso ensayo “El pintor de la vida moderna” (1863) donde el escritor muestra un nuevo sujeto masculino urbano, *flâneur o paseante ocioso, que contempla el mundo, se sitúa en medio del mundo, entre la multitud que se desplaza por las calles de París, y no obstante, permanece oculto al mundo, como un personaje anónimo*¹⁰⁵. Sin duda, los personajes urbanos citados representan un punto de referencia obligado antes de llegar al hombre del subsuelo con Dostoievski. Aunque, como lo señala George Steiner el novelista ruso tenía una opinión muy particular con respecto a sus antecesores:

Dostoievski sostenía que sus antecesores, incluyendo a Rousseau, no habían sido sinceros: algunos se envolvían en harapos, pero; ninguno se había mostrado verdaderamente desnudo...Según el famoso retruécano de Nisard, el romanticismo demostró que el lenguaje de la nobleza no era necesariamente equivalente a la nobleza del lenguaje. Los hombres del subsuelo fueron más allá, declararon que la literatura que sólo trataba de actos públicos y salones –salones en el alma y en la casa–era una servidora de la hipocresía. Había en el hombre más oscuridades de las que había imaginado la psicología del racionalismo.

¹⁰⁴*Ibid*, p. 21.

¹⁰⁵Lev Manovich en *El lenguaje de los medios de comunicación*. Paidós Comunicación 163, 2001, Barcelona, p. 340 afirma que: *de acuerdo con la tradición europea, la subjetividad del flâneur viene determinada por su interacción con un grupo; aunque se trate de un grupo de extraños. Esta vez la comunidad de lazos estrechos de la sociedad tradicional a pequeña escala (Gemeinschaft) tenemos ahora las sociedades anónimas de la sociedad moderna (Gesellschaft). Y podemos interpretar el comportamiento del flâneur como una respuesta a este cambio histórico.*

Aquellos hombres se deleitaban en el descenso de la mente a sus propias profundidades, aventura tan grande que hacía que la realidad exterior pareciera insustancial.¹⁰⁶

Si bien los hombres del subsuelo son expresión sintomática de la alienación que las grandes urbes provocan en los individuos, la interioridad de dichos personajes aparece con tal fuerza que la dirección del viaje que emprenden es más bien hacia el mundo interior, introspectivo.

La ciudad es muchas veces representada bajo el velo de la subjetividad, como lo demuestran las siguientes líneas extraídas de *Los siete locos y los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt:

Esta atmósfera de sueño y de inquietud que lo hacía circular a través de los días como un sonámbulo, la denominaba Erdosain, «la zona de la angustia». Erdosain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se le representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos de puntos, tan espesos como las ovas de un arenque. Esta zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres.¹⁰⁷

Ahora bien, en la obra de Josefina Vicens podemos decir que, como lo señala el crítico y novelista Christopher Domínguez¹⁰⁸ “*El libro vacío* involucra una ciudad vacía, despojada del magnetismo de la comunidad, engendrando hombres vacíos”. José García es expresión de la alienación urbana, habita las contradicciones de las grandes ciudades como lo son: el hecho de codearse con un mar de personas, pero ser incapaz de comunicarse con ellas. Nuestro protagonista es ejemplo del individualismo y el consiguiente sentimiento de aislamiento como sucede con los hombres del subsuelo. Sin embargo, a diferencia de éstos existe en él un deseo irreprimible de buscar un contacto con los demás hombres, de hermanarse con ellos, pese a que sus intentos fracasen, como lo revelan las siguientes líneas:

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 de pedirle con naturalidad y con un tierno calor humano ¿con qué cosa mejor? Que hablemos un rato. ...Pero no lo hago, no lo he podido hacer nunca. Y el impulso se me queda dentro, quieto, silencioso, sin atreverse a vivir, que es como morir antes de la

¹⁰⁶George Steiner, *Tolstoi o Dostoievski*, Biblioteca de ensayo Siruela, México, 2002, p. 225.

¹⁰⁷Roberto Arlt, *Los siete locos y los lanzallamas*, Edición Crítica Mario Goloboff Coordinador, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2000, p. 10.

¹⁰⁸Christopher Domínguez, *op. cit.*, p. 1063.

hora...Camino un poco más, dejo pasar todo...y llego a mi casa con la sensación de un gran vacío que pudo llenarse con sólo decir una palabra o tender los brazos. (p.57)

Más adelante el personaje advierte que no se trata de una forma de piedad, de conmiseración a los demás, sino una “una avidez, un incontenible anhelo de hombres, de voces, de vidas...” y continúa meditando:

Entonces me hundo en mí mismo. Pero yo soy para mí como un pequeño sitio visitado anteriormente, conocido, repasado, caminado hasta la última fatiga. No obstante, es allí, es a mí mismo a donde llego siempre y me detengo para hablar. (p.57)

Éste último fragmento nos permite hacer una importante distinción entre José García y los hombres del subsuelo. Si bien, como se hablaba en líneas anteriores, los hombres del subsuelo “se deleitan en el descenso de la mente a sus propias profundidades, aventura tan grande que hacía que la realidad exterior pareciera insustancial”. En José García advertimos que el descenso al mar de sí mismo, continuamente lo arroja a la superficie, donde busca la voz de los demás hombres. José García no reivindica la voluptuosidad del descenso al yo, más bien este viaje se presenta como su única opción. José García lleva en sí una premisa diferente a la de los hombres del subsuelo, en la cual *el otro* es imprescindible. Así lo expresa cuando habla de lo que sintió al experimentar la comunicación con otro hombre: “sentía que era yo mismo, pero al mismo tiempo otro; otro que me reconciliaba conmigo y me libertaba”. Tales palabras nos remiten a la narración que José García hace del día en que decidió aventurarse y tratar de entablar una charla con un hombre desconocido, y lograr rasgar el muro que se impone entre un hombre y otro:

Yo pensé que se iba a levantar y dejarme allí, solo sin haberle podido decir nada, con toda mi compasión inútil, frustrada. No podía permitirlo. Sentí que debí hablarle sin rodeos, categórico y directo. Sentí que debía abrazarlo y decirle que no sufriera, que no estaba solo, que yo era su amigo; que vivíamos en el mismo planeta, en la misma época, en el mismo país; que ahora estábamos los dos en el mismo parque, en la misma banca; que los seres humanos deben hablarse, sentirse, quererse...sentí que debía decirlo todo y se lo dije, atropelladamente, a borbotones, trémulo de emoción. A medida que hablaba...sentía que era yo mismo, pero al mismo tiempo otro; otro que me reconciliaba conmigo y me libertaba. (p.61)

Sin embargo ese afán de comunicación de nuestro personaje se ve frustrado por el hermetismo del otro hombre que le responde: –¡No estoy para sermones!, coartando de tajo la emoción de José García. Este momento es importante, porque ante dicha situación aflora en José García el más serio acercamiento al sentimiento de los hombres del subsuelo:

decepción del hombre, sentimiento de superioridad, repugnancia por los demás y por sí mismo:

No podría expresar lo que sentí...puedo decir que mi sentimiento era de desconsuelo, de *decepción*; pero al mismo tiempo sentí herida mi vanidad. Pensé que me había dirigido, infortunadamente a alguien que no me merecía. Me sentí *superior*...En el trayecto contemplaba a las gentes; caras inexpresivas, soñolientas, sudorosas. Lo confieso sentí cierta *repugnancia*. (p.61)

La dinámica de las urbes atropella los afanes de comunicación de nuestro personaje:

No sé para los demás hombres, pero para nosotros, los que desde hace tantos años trabajamos allí, desalentados, vencidos, el día tiene horas mágicas que uniforman nuestras sensaciones. Llegamos, en la mañana, limpios y alegres; hacemos algunas bromas y empezamos a trabajar. Hay una especie de ritmo vivo, útil; un esfuerzo dedicado a alguien, a nuestra mujer, a nuestros hijos, que nos hace sentirnos satisfechos y hasta importantes. A las dos de la tarde, agobiados por el encierro y el calor, todos tenemos una expresión de fatiga innoble, esencialmente física, que resta sentido y justificación al esfuerzo. Hay como un odio al cuerpo por tener que alimentarlo y vestirlo; hay un deseo violento –lo diré con la cruda palabra exacta–que reviente de una vez. La obligación, la pobreza, se enredan al cuello como una soga. Cambiamos palabras y miradas hostiles y el compañero, tan desdichado y fatigado como nosotros, no es compañero ya, sino enemigo. Lo detestamos por los que él nos detesta: por igual, por inevitable, por semejante. Es decir, por lo mismo que en la mañana, al llegar lo amamos. (p.51)

Si bien José García habita una ciudad vacía, carente del magnetismo de la comunidad, como hemos visto en los ejemplos citados, nuestro protagonista no niega ni renuncia a la necesidad de sentirse parte de una colectividad. Lo busca, ya sea en el intento fallido de conversar con otro hombre, o al reflexionar sobre la vida diaria de los que, como él, pasan sus días en una oficina, aunque no por ello logra desvanecer esa orfandad. En este sentido podemos decir que José García busca en el sentimiento de hermandad una forma de conciliarse consigo mismo, así el momento en que tiende un puente con palabras hacia otro hombre resulta ser otro momento en el cual, por un instante, experimenta la unidad de su ser y dice: “sentía que era yo mismo, pero al mismo tiempo otro; otro que me reconciliaba conmigo y me libertaba”. De esta suerte *El libro vacío* no se decanta por la exacerbación del individualismo que practica una negación de la colectividad, como lo proclaman los hombres del subsuelo, y contrario a ellos, ve en la comunicación y en la colectividad una forma de liberación. Con esta idea establecemos que José García comparte con los hombres del subsuelo su condición de ser urbano, pero difiere en su postura respecto a la colectividad, pues el primero se busca en ella y los segundos la rechazan. Una vez definido

este primer rasgo, estableceremos otra característica de importancia primera en estos personajes.

2.12 El subjetivismo

Otro rasgo central de los hombres del subsuelo, que señala Juan Antonio Rosado en su estudio, es el subjetivismo. El autor afirma que: “heredero del romanticismo el hombre del subsuelo se rebela contra la sociedad abstracta y rescata al hombre concreto: el tiempo interior adquiere más importancia.”¹⁰⁹, aspecto que comparte el personaje de Vicens.

Una forma de rebelión contra la sociedad abstracta, específicamente contra la lógica de la modernidad que desacredita lo subjetivo frente el objetivismo racional, es la reivindicación de los mundos interiores del hombre, como el sueño. Según Freud “el sueño es un acabado fenómeno psíquico, y precisamente una realización de deseos, debe ser incluido en el conjunto de actos comprensibles de nuestra vida despierta y constituye una actividad intelectual altamente complicada.”¹¹⁰

Tal reivindicación, por ejemplo, podemos advertirla con insistencia a lo largo de la obra del escritor uruguayo, Juan Carlos Onetti. Así bien, en su primera novela titulada *El pozo* (1939), encontramos, en primera instancia, que su protagonista, Eladio Linacero, escribe la historia de sí mismo “Es cierto que no sé escribir pero escribo de mí mismo”¹¹¹ y expresa:

Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños, de alguna pesadilla, la más lejana que recuerde...¹¹²

Cabe subrayar dos cuestiones a este respecto: Linacero al igual que José García tienen en común la escritura. Se trata, en ambos casos, de una escritura íntima volcada a la propia existencia. Ahora bien, en la obra de Onetti, podemos encontrar por ejemplo, ese llamado a explorar en el sueño escribiendo acerca de él, no como evasión de la realidad sino como una expansión de la existencia del hombre¹¹³:

¿Por qué hablaba de comprensión unas líneas antes? Ninguna de esas bestias puede comprender nada. Es como una obra de arte. Hay solamente un plano en el que puede ser

¹⁰⁹Juan Antonio Rosado, *op. cit.*, p. 80.

¹¹⁰Sigmund Freud, *Obras Completas*, Tomo I, Biblioteca Nueva, 4ta Edición, Madrid, 1981, p. 422.

¹¹¹Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Instituto Nacional del Libro, Montevideo, 1994, p.7.

¹¹²Juan Carlos Onetti, *Ibid.*, p.8.

¹¹³Citado por Hugo J. Verani en *Onetti: El ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981, p.80.

entendida. Lo malo es que *el ensueño* no trasciende, no se ha inventado una forma de expresarlo, el surrealismo es retórica. Sólo uno mismo en la zona del ensueño de su alma, algunas veces...¹¹⁴

Un importante planteamiento se desprende de las palabras de Eladio Linacero en el párrafo anterior: no se puede hablar de aspirar a comprender *el ser del hombre*, ni siquiera de comprensión entre humanos si se siguen marginando esas regiones que no pertenecen a lo apresable por la razón como lo son el sueño o la imaginación. El hombre no es sólo razón. Contra esta idea combaten, como lo hicieron los románticos, los hombres del subsuelo, que a diferencia de los primeros, se caracterizan por su pesimismo y crudeza.

Ahora bien, encontramos en el protagonista de la novela de Onetti, Eladio Linacero, el subjetivismo del que habla Juan Antonio Rosado y esa rebelión contra la sociedad abstracta y sus nociones de verdad podemos hallarla en las siguientes líneas:

Se dice que hay varias maneras de mentir pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene.¹¹⁵

La postura de Linacero es radical: el mundo parte del sujeto, de sus sensaciones, “los hechos son siempre vacíos”. Según lo cual, un concepto de “verdad” sostenido en la objetividad de los hechos, oculta el mundo subterráneo en donde fluyen las emociones y los sentimientos.

...Allí acaba la aventura de la cabaña de troncos. Quiero decir que es eso, nada más que eso. Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, *lo que siento, es la verdadera aventura*. Parece idiota, entonces, contar lo que menos interés tiene.¹¹⁶

Para Onetti, despojar al mundo de esa parte subjetiva resulta una aberración y proclama entonces un territorio en donde ese universo subyacente de las sensaciones y el “yo” se erijan como centrales.

En *El libro vacío* encontramos también ese afán de escapar de las estructuras abstractas para rescatar al hombre concreto. Así por ejemplo, José García (escritor) defiende y pretende alcanzar *la emoción sencilla de las palabras* que “pueden sostenerse a sí mismas sin los andamios del argumento”. La formulación es sencilla: frente a un pensamiento abstracto, donde lo que interesa es el argumento, José García defiende también la emoción

¹¹⁴ Juan Carlos Onetti, *Ibid.*, p.9.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.9.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.14.

y lo subjetivo. Es, en este caso, la emoción *sencilla y modesta* que no se asemeja a la excéntrica búsqueda de Eladio Linacero, ni el amor pasión de Augusto de Niebla o la intensidad de Horacio Oliveira, y que por supuesto dista enormemente del subjetivismo romántico. No debemos perder de vista que en *El libro vacío* no estamos frente a una postura que se persiga exclusivamente las emociones, pues José García es un personaje que pelea contra otra parte que lo constituye, la consciencia (y la continua abstracción). Fuerzas aparentemente antagónicas de las cuales Josefina Vicens nos entregará una síntesis, como veremos más adelante. José García, por ejemplo, pretende escribir, y al escribir desearía reproducir las sensaciones que algo le provoca, pero se topa con que al diseccionar los hechos a través de las palabras pierde de vista ese sentimiento inicial del que deseaba dar cuenta:

Si me fuera posible dar la impresión exacta, *conjunta*, lo que se desprendía de aquel porte, de aquella dignidad, de aquel olor especial, de aquel temblor, de aquellos trajes siempre de la misma hechura...si me fuera posible revelar lo que ella trataba de mantener oculto y que, no obstante, por su fuerza surgía con gran vigor; si todo eso me fuera posible, cualquier relato que hiciera sobre ella hiciera tendría la intensidad y la medida justas. Pero así no puedo hablar de ella. Sería como desmantelarla... (p.25)

Del párrafo anterior se desprende una interesante pregunta que agobia a nuestro personaje ¿Cómo poder expresar el *conjunto*, la impresión total que se desprende de algo, antes de ser analizado, desmenuzado? Si el método es el de *separar las partes* para analizar cada una detenidamente, ¿cómo restituirles la unidad?, ¿qué nos ha de asegurar que no se habrá perdido la esencia en el momento de dividir las partes?

Sin embargo, José García ha heredado ese sistema, ese acercamiento al mundo analíticamente, como lo podemos ver líneas adelante:

Me gustaría describir la tarde y lo que siento. ¿Qué hay que hacer entonces? Primero, creo yo, sentir la tarde. Después hacer el intento de ir cercenando sus elementos, la luz, la temperatura, la tonalidad. Después observar su cielo, los árboles, las sombras, las montañas...(p.49)

En este caso podemos leer estas interrogantes de nuestro personaje como una suerte de cuestionamiento a las forma de aproximación al mundo propias de la modernidad, en este caso la aproximación analítica. Así también, se plantea también cierto divorcio entre la vida tangible (concreta) y la imposibilidad de que la escritura pueda acceder a ella, como se aprecia a continuación:

Ese es mi lenguaje, el tenue lenguaje de mi destino. Y claro, cuando me empeño en alterarlo en este cuaderno y a darle un tono distinto y matizarlo con reflexiones y preguntas que están categóricamente contestadas en mi realidad, tengo que retractarme y avergonzarme de lo que escribo... “La aterradora verdad de que he dado vida a un ser consciente” es sólo la versión ampulosa de lo que en mi verdadero lenguaje, diría de este modo: “tengo dos hijos; dos hijos que a poco van apoderándose de su vida y excluyéndome de ella; tengo miedo, haría cualquier cosa por verlos felices. (p.88)

Finalmente, podemos decir que en la obra de Josefina Vicens se privilegia el tiempo interior del personaje y se cuestiona el concepto de “Verdad”. José García duda de la existencia de una “Verdad” válida para todos hombres sostenida en la razón, pues él mismo advierte: “Soy un hombre con tantas verdades momentáneas, que no sé cuál es la verdad. Tal vez el tener tantas sea mi verdad única...” (p.71). Observamos en este punto que existe en *El libro vacío* una oposición a las fuerzas externas, así por ejemplo: mientras la ciudad impone a José García el anonimato entre miles de habitantes ciudadanos, éste pelea por su singularidad; frente a un tiempo ágil y vertiginoso urbano, se levanta el lento transcurrir ante la hoja en blanco. Podemos entonces establecer los planteamientos específicos que permiten a José García reivindicar la singularidad del individuo en una sociedad que se opone a ello.

2.2 La reivindicación de la singularidad de cada individuo en *El libro vacío*

En la introducción a este apartado mencionamos que uno de los problemas a los que se enfrenta José García es la cosmovisión moderna en la cual, como lo señala Octavio Paz, “la modernidad pone el acento no en la realidad real de cada hombre sino en la realidad ideal de la sociedad y de la especie”¹¹⁷, cuestión que se traduce, en los términos en los que hemos analizado la obra de Vicens, en un olvido de la realidad de cada hombre (un eclipsamiento de ésta) ante la fuerza con que aparecen en el imaginario moderno los conceptos que proyectan esa realidad ideal de la sociedad como lo son *utopía*, *progreso* y *emancipación*. Advertimos entonces que la idea de la *colectividad* se construyó en la modernidad a partir de nociones generales y abstractas. Sin embargo, mientras éstas alimentaban en un nivel *discursivo* la modernidad, en lo inmediato, en la vida diaria el sentido de colectividad se

¹¹⁷Octavio Paz, “La revuelta del futuro” en *Obras completas*, edición del autor, Tomo I, México, 1994, p.29.

disociaba por diferentes dinámicas como las relaciones anónimas de la urbe y la consiguiente incomunicación y aislamiento.

José García se topa con ambos problemas, por un lado, lleva dentro de sí ese imaginario moderno en donde la colectividad y la relación entre los hombres es concebida en términos abstractos (como lo muestra el ejemplo que desarrollaremos enseguida) y por otra parte, tiene que lidiar con la falta de correspondencia de estos ideales con su realidad en la que el sentido de colectividad aparece fragmentado. Pero vayamos al ejemplo textual.

Cuando José García por fin decide afrontar su necesidad de comunicación y se dirige a un hombre que ve sentado en el parque agobiado y solo, ocurre algo interesante, en un primer momento piensa que al acercarse a él éste se levantará y lo dejará “solo sin haberle podido decir nada, con toda su compasión inútil frustrada”, razón que provoca en José García el impulso de hablarle, decirle “que no sufriera, que no estaba solo, que viven en el mismo planeta, en la misma época, en el mismo país, que los seres humanos deben hablarse quererse, sentirse...”, sin embargo aquel hombre lo rechaza, y le responde que no está para sermones. Este fracaso resuena en el interior de nuestro protagonista, primero como decepción, y más tarde como sentimiento de superioridad, pues aquel hombre no había sido capaz de entender su mensaje. Tal desazón se enerva al punto de sentir repugnancia por todos los hombres. Sin embargo, más tarde su mente da un giro importante y comprende:

Claro, por algo no me había atrevido antes; era mejor cuando sencillamente lo deseaba; entonces todos, cualquiera me parecía el señalado, el necesario, el único.

He dicho que de pronto entendí. Recordé la frase:

–¡No estoy para sermones!

Sermones. Esa palabra, que al oírla me había parecido tan ofensiva, tan dura, ahora me lo explicaba todo.

¡Claro, no era eso, no era así!

¿Qué sentido tiene para un hombre, uno solo, para un hombre destruido, lastimado, atrapado en quién sabe qué problemas y torturas, el concepto abstracto, ampuloso, demasiado amplio, de que todos los seres humanos deben acercarse, hablarse, quererse? (p. 62)

José García ha descubierto que incurrió en un error al intentar dirigirse al hombre del parque desde un *discurso* de fraternidad, general, sin nombres propios, que su interlocutor percibió como un simple sermón. Bien lo apunta María del Rosario García Estrada cuando asegura que:

La lucidez de Josefina Vicens observa el concepto “abstracto, ampuloso, demasiado amplio de que todos los seres humanos deben acercarse, hablarse, quererse...” Critica el concepto etnocéntrico de la gran familia. José García concluye que “las palabras que se le dirijan

deben ser exclusivas...el nombre que se pronuncie debe ser el suyo...Tal vez no tenía a nadie, no tenía a *uno*, y yo le hablé a todos...Le tendí la mano de todos que él, naturalmente, tuvo que sentir como una garra”¹¹⁸

Puede apreciarse, entonces, que nuestro personaje, pese a su fracaso en el intento de establecer comunicación con el hombre del parque, tiene ante sí una sencilla revelación: no es al Hombre con mayúscula al que debe dirigirse para encontrar ese sentimiento de comunidad, debe buscar el rostro singular de cada uno y tal vez en ese intercambio logre hallar, no ya un concepto del cual alimentarse, sino una mano de carne y hueso, como la suya la cual pueda estrechar. De este modo afirma que “el canal fácil para llegar a esa verdad mayor tiene que ser de su tamaño; y la medida de un hombre es otro hombre”. Por lo que:

Las palabras que se le dirijan deben ser exclusivas y dedicadas; el nombre que se pronuncie debe ser el suyo, y el camino debe ser tan angosto y tan recto que inevitablemente provoque el encuentro aun cuando cada uno la recorra en dirección opuesta. (p. 62)

Es evidente que José García partía del concepto abstracto de comunidad, tenía en mente los ideales de fraternidad, solidaridad, sin embargo la fuerza discursiva de estos conceptos fracasa en el intento comunicativo con el hombre del parque; nuestro protagonista se percata de que la mediación de éstos más bien representó un obstáculo:

Mi verdadero propósito era ofrecerme yo, yo sólo, y lo asalté con una multitud de hombres, entre los cuales precisamente se sentía perdido. (p. 63)

Comprende así que para acercarse a aquel hombre herido al igual que él por esa soledad anónima, pero sin saberlo compartida, era preciso establecer entre ambos un puente real, arrojar las palabras sencillas en donde ambos pudiesen divisarse, observar el claro rostro de su interlocutor, identificarse. Dejar de ser hombres perdidos en la multitud que se codea en las calles de la ciudad. Dejar también, como comprendió José García, de buscar a los demás hombres en un discurso abstracto y lejano, mirar a su alrededor y descubrir que el rostro al que debe buscar es uno real.

Lo anterior representa una auténtica reivindicación del hombre concreto. Afán incansable de *El libro vacío*, que adquiere una intensidad singular en este pasaje de la novela, sin embargo, nunca deja de estar presente, así bien, en el deseo de la autora de dar

¹¹⁸ María del Rosario García Estrada, *op. cit.*, p. 179.

vida y voz a un personaje que enfrenta los problemas como un hombre de carne y hueso, vasto en contradicciones.

4. EL PROBLEMA DE LA TEMPORALIDAD. EL OLVIDO DEL PRESENTE

3.1 Visión del tiempo en la modernidad. El futuro como tiempo privilegiado

Hasta este punto hemos tratado de rastrear cómo se ha expresado en la novela de Vicens la lucha contra el “olvido del ser”. Hemos encontrado, por ejemplo, una búsqueda por restituir la unidad a las partes escindidas de José García (consciencia e impulso) y hemos señalado que la escisión de las diferentes partes del hombre (razón, voluntad, emoción) es un rasgo característico de la modernidad y del racionalismo, que desacreditó lo subjetivo frente a lo racional. Así mismo, podemos señalar que existe en la modernidad un *olvido del presente* en pos de la *idea* de futuro como tiempo privilegiado. Tal concepción, como plantearemos en este apartado, desemboca en otro rostro del *olvido del ser*. De modo que nuestro protagonista cae en la cuenta de que, a fuerza de trazar la vida siempre proyectada en futuro, el presente se ha escapado y “nuestro tiempo” único y personal ha pasado de largo.

Así bien, antes de abocarnos a la obra de Vicens es necesario esbozar brevemente los rasgos generales de la visión del tiempo en la modernidad y trataremos de encontrar de qué manera esta visión del tiempo lineal es portadora de ese “olvido del ser”.

Visión del tiempo en la modernidad

Según lo planteado, el proyecto de modernidad disparó al hombre lejos del presente, lugar en que *yace el ser*, para hacer que éste siempre apuntase hacia el futuro, aunque, el futuro fuese tan sólo una idea. Las acciones se dirigen constantemente hacia la idea de futuro. Se vive en un perpetuo proyecto que hace del presente un estado inacabado, que tendrá su valía sólo en función de un tiempo posterior en el cual desembocará. Es la visión del hombre en el tiempo histórico orientado hacia el progreso. Así, los grandes proyectos, las utopías, tienen cabida en un tiempo que es necesario construir, es decir, en el futuro. Como señala Octavio Paz:

Las utopías son los sueños de la razón. Sueños activos que se transforman en revoluciones y reformas. La preeminencia de las utopías es otro rasgo original y característico de la Edad Moderna. Cada época se identifica con una visión del tiempo y en la nuestra la presencia constante de las utopías revolucionarias delata el lugar privilegiado que tiene el futuro para nosotros. No es un paraíso abandonado sino una ciudad que hay que construir.¹¹⁹

Los proyectos y el reino del futuro se despliegan en detrimento del presente y del ser que habita en él. El futuro, entonces, tiene lugar capital en la modernidad, como lo afirmase Paz en “La revuelta del futuro”:

El gran cambio revolucionario de la modernidad, la gran conversión, fue la del futuro. En la sociedad cristiana el porvenir estaba condenado a muerte: el triunfo del eterno presente, al otro día del Juicio Final, era asimismo el fin de futuro. La modernidad invierte los términos: si el hombre es historia y sólo en la historia se realiza; si la historia es tiempo lanzado hacia el futuro y el futuro es el lugar de elección de la perfección; si la perfección es relativa en relación al porvenir y absoluta frente al pasado., pues entonces el futuro se convierte en el centro de la tríada temporal: es el imán del presente y la piedra de toque del pasado. Semejante al presente fijo del cristiano, nuestro futuro es eterno... Como él, es impermeable a las vicisitudes del ahora e invulnerable a los errores del ayer. Aunque nuestro futuro es una proyección de la historia, está por definición más allá de la historia, lejos de sus tempestades, lejos del cambio y de la sucesión. Si no es la eternidad cristiana, se parece a está en ser aquello que está del otro lado del tiempo: nuestro futuro es simultáneamente la proyección del tiempo sucesivo y su negación. El hombre moderno se ve lanzado hacia el futuro con la misma violencia con que el cristiano se veía lanzado hacia el cielo o al infierno.¹²⁰

El futuro, así, aparece como una eterna búsqueda. Nunca se está en el futuro. Como se advierte en las líneas anteriores: “aunque nuestro futuro es una proyección de la historia, está por definición más allá de la historia”. El futuro es una idea. La concepción moderna pretende que el hombre sólo se piense en función de los grandes proyectos (instalados también en el mundo de las ideas y lejanos al presente tangible) desvaneciendo cualquier otra noción del ser. Así, como señala Octavio Paz:

La modernidad cargó el acento no en la realidad real de cada hombre sino en la realidad ideal de la sociedad y de la especie. Si los actos y las obras de los hombres dejaron de tener significación religiosa individual –la salvación o perdición del alma–, se tiñeron de una colaboración supraindividual e histórica. Subversión de los valores cristianos que fue también una verdadera conversión: el tiempo humano deja de girar en torno al sol inmóvil de la eternidad y postula una perfección no fuera, sino dentro de la historia; la especie, no

¹¹⁹ Octavio Paz. “Ruptura y convergencia” en *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 194.

¹²⁰ Octavio Paz. “La revuelta del futuro” en *Obras completas*, edición del autor, Tomo I, México, 1994, p.30.

el individuo, es el sujeto de la nueva perfección; y la vía que se le ofrece para realizarla no es la fusión con Dios sino con la historia: ése es el destino del hombre.¹²¹

Y justamente en ese orden en la cual la modernidad privilegia la realidad de la sociedad y de la especie, eclipsando la realidad de cada individuo, y donde la realidad histórica (realidad terrena opuesta al más allá que promete la religión) se convierte en la “única realidad” en la cual puede realizarse, aparece la concepción del hombre como ser mortal atrapado en los límites de la historia. Es decir, una concepción que asume que más allá de la historia no existe nada, en la cual todas las esperanzas y todos los esfuerzos están depositados en el tránsito humano por la tierra, y éstos sueñan concretarse en el futuro histórico, no en el más allá.

Así, en el ensayo “La tradición de la ruptura” Octavio Paz¹²² define cómo es que la relación entre pasado presente y futuro es distinta en cada civilización. Afirma que para las sociedades primitivas el arquetipo temporal, el modelo de presente y futuro, es el pasado. Pero no un pasado reciente, sino un pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados y se sitúa en el origen del origen. Para estas sociedades, señala, la vida social no es histórica, sino ritual; no está hecha de cambios sucesivos, sino que consiste en la repetición rítmica del pasado intemporal. Así, el pasado es un arquetipo y el presente debe ajustarse a ese modelo inmutable; además, ese pasado está presente siempre, pues regresa con el rito y con la fiesta. De allí que no exista nada más opuesto a nuestra concepción del tiempo que la de los primitivos: pues para nosotros, inscritos en la idea de la linealidad del tiempo que siempre apunta hacia el futuro y el progreso, el tiempo es, siempre, el portador del cambio, mientras para estas sociedades primitivas el tiempo es el agente que suprime el cambio. Pues más que una categoría temporal, el pasado arquetípico es una realidad que está más allá del tiempo: es el principio original.

Sin embargo, en el seno de la civilización moderna, como lo afirmase Mircea Eliade en “El terror a la historia” se asiste también al conflicto entre estas dos concepciones: la concepción a la que llama arcaica, arquetípica y antihistórica, y la moderna poshegeliana, que quiere ser histórica. Con respecto a la primera, recuerda que los hombres de estas civilizaciones, a las que distingue como tradicionales, se defendían de la historia

¹²¹ Octavio Paz. *Ibid.* p.29.

¹²² Octavio Paz “Tradición de la ruptura” en *Obras Completas*, edición del autor, Tomo I, México, 1994. p. 26.

aboliéndola periódicamente gracias a la repetición de la cosmogonía y la regeneración periódica del tiempo, concediendo a los acontecimientos históricos una significación metahistórica, significación que, advierte, no era solamente consoladora sino, ante todo, coherente y susceptible de integrarse a un sistema bien articulado en el que el cosmos y la existencia del hombre tenían cada cual su razón de ser.

Advierte que fue a partir del siglo XVII que el linealismo y la concepción progresista de la historia se afirman cada vez más, instaurando la fe en un progreso infinito dominante en el siglo de las luces e imperante en el siglo XIX gracias al triunfo de las ideas evolucionistas.

En esta concepción, dice, nuestras percepciones se sitúan instintivamente en la visión histórica del despliegue del tiempo desde un pasado hacia un presente y, sobre todo, hacia un futuro, así, las cosas tienen sentido, inteligibilidad, sólo en el horizonte histórico:

Nuestras acciones humanas se dirigen casi siempre a un fin: están escatológicamente orientadas y condicionadas. Vivimos en una especie de constante proyecto, como quien camina siempre hacia un lugar u objetivo concreto.¹²³

El mundo oriental, al contrario, considera todo lo que aparece como histórico como apariencia que hay que superar para situarse en la realidad auténtica. La vida se enmarca en el presente. Vivir la vida en plenitud significa vivirla hoy sin esperar a mañana, sin reservar ninguna energía para el futuro.

Por otra parte, José María Mardones¹²⁴ remite a la interpretación del Historiador de las religiones Mircea Eliade cuando afirma que: el hombre occidental está preso de la angustia ligada secretamente a la conciencia de su historicidad, la cual entraña un singular temor ante la muerte. Miedo que, apunta Mardones, difiere en mucho con las concepciones de otras culturas como las llamadas arcaicas y la cultura hindú, donde la realidad es contingente y pasajera, y la muerte es el tránsito hacia lo definitivo.

Así, Mircea Eliade indica que fue hasta el siglo XX que se esbozaron ciertas reacciones contra el linealismo histórico y volviese a despertar cierto interés por la teoría de los ciclos. Entre estas reacciones señala la filosofía de Nietzsche con el mito del eterno retorno. Así, el autor expone en “El terror a la historia” diversas orientaciones que tienden a revalorizar el mito de la periodicidad cíclica, y afirma que:

¹²⁴ José María Mardones “Historia y realidad” *El retorno de mito*, Síntesis, España, 2000, p. 122.

Estas orientaciones menosprecian no sólo al historicismo, sino también a la historia como tal. Y creemos estar autorizados para descubrir en ellas, más que una resistencia a la historia, una rebelión contra el tiempo histórico, una tentativa para reintegrar ese tiempo histórico, cargado de experiencia humana, en el tiempo cósmico, cíclico e infinito. En todo caso es interesante señalar que la obra de dos de los escritores más significativos de nuestro tiempo –T.S Eliot y James Joyce– está profundamente impregnada por la nostalgia del mito de la repetición eterna, y, en resumidas cuentas, de la abolición del tiempo.¹²⁵

En el terreno de las letras Carlos Fuentes afirma que “la revolución de la novela moderna es una rebelión contra la noción sucesiva y discreta del tiempo, y por extensión la noción de un solo tiempo, una sola civilización, un solo lenguaje.”¹²⁶ Según esto, la novela proclama inscribirse en la universalidad de lo posible, y asumir el tiempo como relatividad es esencia de este cometido.

3.2 Rebelión literaria de la temporalidad

Temporalidad en la novela

En *Los laberintos del tiempo: Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*, Alfonso del Toro afirma que en el siglo XIX, es Flaubert el primer novelista que descubre la organización temporal, especialmente el tipo “manipulación temporal”, como instrumento efectivo de la estrategia narrativa, aplicándola a *Madame Bovary*, pero en especial en *L'Éducation sentimentale* y *Bouvard et Pécuchet*. Señala que hasta entonces la organización temporal había tenido una función subordinada y condicionaba sólo en forma parcial la estructura textual general, y la obra de Flaubert, con sus diversas innovaciones marcó una pauta ejerciendo influencia no solamente en la novela francesa de los siglos XIX y XX, sino también en la novela moderna y contemporánea en su totalidad: la europea, norteamericana y latinoamericana.¹²⁷ Asimismo, Lauro Zavala señala este mismo fenómeno en el cuento moderno inaugurado en el siglo XIX, en el cual: “el tiempo está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del

¹²⁵Mircea Eliade “El terror a la historia” en *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 1999, p. 109.

¹²⁶Carlos Fuentes. *Valiente mundo nuevo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p.43.

¹²⁷Alfonso del Toro, *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*, Teoría y crítica de la Cultura y Literatura: Investigaciones de los Signos Culturales, Vervuert Verlag, Frankfurt, 1992, p.1.

protagonista, por lo cual el diálogo interior adquiere mayor peso que lo que ocurre en el mundo fenoménico. A esta estrategia se le ha llamado *espacialización del tiempo*, pues el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal.”¹²⁸De modo que, como lo analiza Gonzalo Navajas en el estudio *La modernidad como crisis. Los clásicos modernos ante el siglo XXI*, la aproximación a la temporalidad es uno de los temas comunes del tránsito del siglo XIX al XX, así como del paso del siglo XX al XXI: según esto, los dos comparten una preferencia por el tiempo individual y anónimo (conceptualmente planteado desde Bergson a Lyotard) sobre el impersonal y supraindividual-histórico. Además, “ambos muestran desconfianza frente al dato positivo, neutro y supuestamente objetivo, que en apariencia constituye la historia.”¹²⁹Los juegos de la temporalidad en la novela cuestionan las premisas fundamentales que constituyen la columna vertebral del proyecto de la modernidad, primacía del futuro, signo propio de la concepción histórica occidental del tiempo lineal encauzado hacia el progreso. Rebelión que se cristaliza, por ejemplo, en el confrontamiento de formas cronológicas, circulares y simultáneas que lleva a cabo la nueva novela latinoamericana.

En el caso de la obra que nos ocupa, encontramos que la novela de Vicens rompe con las estructuras de una novela de trama y personajes, y renuncia a la estructuración del tiempo como una sucesión de acontecimientos organizados en un orden secuencial, se divorcia de la tradicional estructura que supone una serie de hechos que desembocan en un final, y se aboca al *presente incierto* de la escritura de su personaje. De manera que configura un tiempo escritural que, lejos de concebirse como un tiempo progresivo, se presenta como un tiempo varado, un presente en tensión, ante la dialéctica de posibilidad/imposibilidad de la escritura del personaje. De modo que, por ejemplo, el inicio y final de la obra están situados en el mismo punto “tengo que encontrar esa primera frase”.

¹²⁸Lauro Zavala, *De la teoría literaria a la minificción posmoderna*, Ciencias Sociais Unisinos, Janeiro, 2007, p. 90.

¹²⁹Navajas Gonzalo, *La modernidad como crisis. Los clásicos modernos ante el siglo XXI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, p.98.

Ahora bien, en lo que respecta al personaje, observaremos que es heredero de la *visión lineal del tiempo* que, como hemos visto, considera el futuro como tiempo privilegiado. Sin embargo, la autora ha problematizado esa visión del tiempo, y nos muestra a un José García reflexivo, que advierte la infelicidad que le produce haber depositado todos sus sueños y expectativas en el futuro, olvidándose del presente, lugar en donde se encuentra su ser concreto. De modo que subyace en el texto un cuestionamiento contra esa visión moderna del tiempo que lanza al hombre hacia la idea de futuro como progreso, una abstracción que nunca llega a alcanzar. De esta suerte, analizando la configuración de la temporalidad en *El libro vacío* desde la perspectiva que ha regido este trabajo, es decir, rastreando la lucha que emprende contra el olvido del ser, plantearemos que en lo que referente al tiempo personal de José García, el personaje ha experimentado el olvido de su ser concreto, al proyectarse siempre hacia el futuro y eclipsar el presente. Sin embargo, esta primacía del futuro se invierte en su escritura, en la cual el tiempo presente predomina, se trata de un presente en tensión, en el que, sin embargo, encuentra por instantes la posibilidad de experimentar la unidad de su ser. Ahora bien, será preciso detallar la experiencia personal del tiempo en José García, para después contrastarla con la configuración del tiempo en su escritura.

3.3 La visión del tiempo personal en José García

La primera concepción del tiempo que podemos observar en *El libro vacío* es la del tiempo personal como deterioro, José García se percató de que su tiempo ha pasado, y se encuentra escribiendo un libro tardío, escribe ahora que el deseo ahogado durante veinte años ya no brilla bajo el signo de la juventud. Asimismo, se da cuenta de que de tanto proyectar sus fuerzas soñando en tiempo futuro, el presente, de algún modo, se le ha escapado:

Tal vez por eso estoy siempre triste. Puse en mí una confianza absurda, nacida no sé de qué vanidad. Así como tracé un plan cuando pretendí escribir una novela, del mismo modo, desde muy joven, hice el apasionante proyecto de mi vida. Esquemas, proyectos, siempre lo mismo. (p. 75)

En retrospectiva ve sólo esquemas y proyectos edificados en la confianza en el futuro y se percató de que aquellas cosas que trazó jamás se materializaron: su apasionante plan de vida, el deseo de escribir una novela:

Si entonces pensaba en el tiempo, así, como concepto aislado e inexorable, era sólo para desear que pasara rápidamente [...] Y así, deseando que pase el tiempo para que pasen también los problemas diarios que nos agobian, nos encontramos un día con que ha pasado nuestro tiempo. (p. 169)

El personaje ve que dirigió sus acciones hacia la idea de un futuro pretendiendo acelerar el presente, sin embargo, lejos de desembocar en el futuro deseado, se topa un día con la visión de su propio deterioro, del inexorable paso de los años. Esta situación pone en evidencia una importante contradicción: José García vive en una sociedad que rinde culto al tiempo futuro y al mismo tiempo desacredita la vejez. Trampa en la que radica parte importante de la infelicidad del personaje de *El libro vacío*, cuya vida se manifiesta como un deseo insatisfecho, una esencial inconformidad con lo que se es. El personaje de Vicens señala que esa visión del tiempo lo ha desprendido durante toda su vida del presente:

¿Cómo iba yo a saber que esa acumulación de esos “mañana” que ni siquiera distinguía, y que sin notarlo eran ya “hoy” y “ayer”, harían pasar no sólo el tiempo, sino mi tiempo, el único mío? (p. 168)

La constante proyección de su vida en tiempo futuro ha hecho de José García un ser inacabado, incompleto. Su vida aparece como una espera de sí mismo que nunca logra concretar:

¿Por qué me empeño en mantener vivo, abierto, ávido este cuaderno en el que todavía no he podido escribir ni una sola línea? Sé que me está esperando; su vacío 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. (p. 75)

En este mismo sentido recuerda que su primera amante fue una mujer mayor y que en aquellos días esa relación fue causa de que odiase su presente, su juventud inexperta:

Me iba maldiciendo mis años, y adorando los suyos, que habían dejado en su piel maltratada, en sus gestos, en su mirada, en sus palabras, en su cuerpo rotundo, un regusto de vida, un algo que yo percibía pero que no podía entender ni apresar. (p. 76)

Estas pautas en el texto, reiteramos, nos llevan a señalar el lugar privilegiado del *tiempo futuro* en el transcurso de la vida del personaje, José García ha proyectado su vida y su *ser* hacia *la idea* de futuro y en la medida en que ha hecho esto ha dejado lado el presente, temporalidad donde yace su ser tangible. Tal visión entraña un olvido del ser concreto.

3.4 El tiempo en la escritura de José García

Sin embargo, esta dinámica en la que el tiempo futuro ha tenido primacía en la vida de José García (como proyección, como idea, como tiempo en el que el personaje quiere desembocar) y que lo ha llevado a eclipsar su presente, se invierte en el proceso escritural, donde el tiempo presente se erige por encima del futuro como veremos a continuación.

El libro vacío realiza una restitución del tiempo presente, en primera instancia, al tener como hecho central el proceso escritural de José García. Un proceso que se extiende en un presente y pasado inmediato (que se sitúa en el momento en que empezó a utilizar dos cuadernos). El inicio de los apartados de *El libro vacío* también está situado, en su mayoría, en tiempo presente o pasado inmediato: “Hoy he comparado los dos cuadernos” (p. 15); “Entro en este pequeño cuarto en el que escribo y tomo los cuadernos y la pluma con movimientos recelosos” (p. 31); “Hace un momento entró a mi cuarto mi hijo José” (p. 35); “Acabo de releer lo que escribí el otro día acerca de aquel hombre.” (p. 67); “Hace una hora que estoy ante esta página sin decidirme a formular la pregunta.” (p. 139); “Estos momentos son desesperantes. Estos en que me pregunto: ¿pero es posible que no pueda escribir nada, absolutamente nada? (p. 153)

Se trata, sin embargo, de un *presente en tensión* ante la imposibilidad de la escritura. El texto, como ya hemos visto, está basado en una dialéctica de negación/afirmación, en el que, por ejemplo, un apartado suele negar al anterior:

Falso, todo falso.

El encuentro con lo que he escrito algunos días antes, siempre me desagrada. Digo, con aparente modestia: “murió José García; ¿a quién se lo participan? Y con eso seguramente quise dar la impresión de que conozco mi pequeña medida y me conformo con ella. Y ahora, en este momento, unos cuantos días después estoy sintiendo la trascendencia de mi muerte. (p. 71)

De modo que la continua actualización de las ideas asume una suerte de negación del paso del tiempo como progreso, como desarrollo. La escritura de José García siempre se encuentra en un mismo sitio, allí donde no terminan debatirse la dinámica de imposibilidad/posibilidad.

La primacía del presente en *El libro vacío* adquiere la función de abolir la visión del tiempo como proyecto. José García sabe que su escritura no tiene otro tiempo que el presente fugaz y cambiante. Así, por ejemplo, el inicio y final del relato son uno mismo. En las primeras páginas escribe:

Sólo había escrito: Estoy aquí, tembloroso, preparado, en la espera de la idea que no llega. Es un momento difícil... (p. 19)

Muy semejantes resultan las últimas palabras que podemos leer al final de *El libro vacío*:

Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla. (p. 171)

En el estudio *La enunciación. Un acercamiento a El libro vacío de Josefina Vicens*¹³⁰ Guadalupe Chiunti establece cuatro tiempos utilizados en la obra de Vicens: 1) Tiempo central: son los acontecimientos enunciados por el sujeto en el momento en que están sucediendo. 2) Pasado inmediato: abarca las analepsis (retrospecciones) contenidas dentro de los veinte años previos al tiempo presente. Estos 20 años coinciden con el momento en que en el sujeto comenzó el conflicto. 3) Pasado remoto: incluye las analepsis de más de veinte años donde se hace referencia a la infancia y adolescencia del sujeto. 4) Tiempo futuro: es ejemplificado por las prolepsis (anticipaciones) presentes en el relato.

La aparición del tiempo futuro como prolepsis (anticipaciones) a muy corto tiempo en el relato nos muestra el uso moderado y limitado del tiempo futuro en la escritura de José García. Guadalupe Chiunti nos proporciona un ejemplo de este uso en su estudio: “Tiempo Futuro de enunciación lo hallo cuando José García aporta algunos datos de un acontecimiento que contará posteriormente; este suceso “a futuro” se convierte, en el momento, en un enunciado de pasado inmediato, acompañado de reflexiones en presente”¹³¹:

Es demasiado. Siento que estoy cayendo en algo que no sé calificar. Pero que no está bien; definitivamente, no está bien. *Más adelante relataré el suceso*, pero para aliviar un poco mi consciencia y para analizarme hasta el fondo *quiero decir que mientras se desarrollaba* y no obstante que *compartía el sufrimiento de Reyes*, mi compañero de oficina, a quien afectaba directamente, *pensaba en que iba a escribirlo* y en que, para hacerlo bien, *tenía que poner atención en todos los detalles* [...] Todos los de la oficina estábamos emocionados, pero seguramente ninguno tuvo el deseo, como lo tuve yo, de escribir la escena para que no se desdibujara la imagen de aquel hombre que de pronto recobró la dignidad... (p. 125-126)

A esto aunaríamos que la aparición del tiempo futuro está acompañado predominantemente por negaciones de éste: “Se que *no* podré escribir” (p. 16); “Y creo que

¹³⁰ Guadalupe Chiunti Sánchez, *La enunciación. Un acercamiento a El libro vacío de Josefina Vicens*, Biblioteca Universidad Veracruzana, Xalapa, 1995, p. 91.

¹³¹ *Ibid.*, p. 94.

así continuaré, sin tener nada que decir.” (p. 26). “Tú *no* podrás viajar nunca, José García. Tú *no* podrás decir dentro de algunos años: eso me recuerda lo que vi una vez en tal lugar.” (p. 57); Durante todo ese tiempo, *ni siquiera* los abriré, para no caer en la tentación de escribir. (p. 101); “sé que me será muy difícil; sé que ya *no* abriré mi cuaderno con igual alegría y que cada noche lo cerraré con la sensación, no de que he escrito, sino de que he enterrado en él mis palabras” (p. 141); “*no* podrá entender nunca que no me es posible hacer otra cosa. No tengo derecho a culparla o a pedirle que me comprenda. Pero el caso es que *jamás* conocerá mi cuaderno, ni el gozo y el dolor con que inexorablemente escribo.” (p. 143) Así, la escritura de José García deja ver un desencanto de la idea de futuro. A la luz de una vida que se le escapa en abstracciones y proyectos incumplidos sólo puede tratar de apresar su ser en una escritura que se alimenta de instantes y del fugitivo anclaje de sus dedos en la pluma.

3.5 La escritura y la reivindicación del presente en *El libro vacío*

Milan Kundera en el apartado “En busca del tiempo presente” de *El telón*, afirma que “la narración es un recuerdo, por tanto un resumen, una simplificación, una abstracción. El verdadero rostro de la vida, de la prosa de la vida, sólo se muestra en el tiempo presente. Pero ¿cómo contar los acontecimientos pasados y restituirles el tiempo presente que han perdido? El arte de la novela ha encontrado la respuesta: presentando el pasado en *escenas*. La escena, incluso contada en pasado gramatical, es, ontológicamente, el presente: la vemos y la oímos; tiene lugar delante de nosotros, aquí y ahora.”¹³² Esta capacidad de apresar el tiempo presente transmitiéndolo en escenas es una posibilidad de la escritura que José García reivindica, por ejemplo, cuando describe el caso de Reyes, un compañero de trabajo acusado de desfalco:

Sentía como una ola caliente que me subía a la cabeza y una especie de hambre –sí, era esa sensación– de escribir lo que ocurría, lo que ya sabía que Reyes pensaba; de describir minuciosamente la expresión de su cara, su palidez, los nerviosos movimientos de sus manos, su respiración agitada; de transcribir con mayor fidelidad sus palabras y, sobre todo, de apresar y poder escribir después, sin que perdiera fuerza, aquel momento en que él convirtió su miserable vida, su pobreza, su dolor en un pedestal en el cual se irguió y desde el que, digno y arrogante, contempló en silencio a sus acusadores. (p. 126)

¹³²Milan Kundera, *El telón*, p. 25.

Sin embargo, la descripción del momento escritural, específicamente la del *instante caligráfico* constituye la mayor expresión del *tiempo presente* apresado por la escritura, se trata de un “instante total”, como lo ha llamado el personaje, en el cual experimenta el júbilo de sentirse todo, de usarse todo. Es el tiempo del hallazgo más grande de José García: experimentar, aunque sea sólo un instante, la totalidad de su ser:

Mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre, se prolongan hasta el punto de mi pluma. En la frente siento un golpe caliente y acompasado. Por todo el cuerpo, desde que me preparo a escribir, se me esparce una alegría urgente. Me pertenezco todo, me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inmanencia de la primera palabra. (p. 73)

Como observamos, es un instante en que se reúnen los elementos vitales que habían estado confinados en la vida de José García (el tiempo presente y el cuerpo), por tanto constituye un momento de suma importancia, pese a su fugacidad:

En el trazo de la primera palabra pongo una especie de sensualidad: dibujo la mayúscula, la remarco en sus bordes, la adorno. Esa sensualidad caligráfica, después me doy cuenta, no es más que la forma de retrasar el momento de decir algo, porque no sé qué es ese algo, pero el placer de ese instante total, lleno de júbilo, de posibilidades y de fe en mí mismo, no logra enturbiarlo ni la desesperanza que me invade un momento después. (p. 74)

Retrasar el momento de decir algo es una suerte de ensayo de la suspensión del tiempo, de la desesperanza que lo circunda, el desencanto de saber que no podrá escribir lo que desea, y que sin embargo, lo que intuye como experiencia del vacío en el futuro (ese libro nunca acabado), puede, en el presente, ser un instante “lleno”, “total”, rebosante simplemente del deseo de escribir, un instante lleno de posibilidades que “no logra enturbiarlo ni la desesperanza que me invade un momento después.” Así bien, José García logra encontrar su *ser* en el tiempo presente a través del ejercicio de la escritura, donde el instante caligráfico “ese instante total” es la mayor expresión de un presente sólo puede creer en sí mismo.

Conclusiones

El personaje de *El libro vacío* se defiende del olvido del hombre concreto, del olvido del ser, al emprender una exploración de éste por medio de la escritura, en la cual se topa con los siguientes hallazgos:

1) La escritura como forma de disolver la *escisión del ser*:

Planteamos la *escisión del ser* como una pugna entre el polo racional y el polo intuitivo del personaje. Estos polos “aparentemente irreconciliables” dentro de José García encuentran su *síntesis en la escritura* (“No obstante las dos aparecen escritas”, dice el protagonista), pues el lugar donde desembocan finalmente es el mismo: la mano que escribe. El personaje habla de una mano torpe, leal y modesta y de otra mano consciente y fría, y ambas se contraponen, como mencionábamos líneas atrás. Sin embargo, sabemos que más allá del sentido metafórico asignado por el protagonista, las dos manos son, en realidad, una misma mano. Las dos están en el mismo lugar físico: son, entonces, dos posibilidades de una misma unidad que es José García. Así, la escisión con que problematiza Josefina Vicens a José García, sólo es un pretexto para (confrontados los opuestos) entregarnos la *unidad*. Si bien el hombre es racionalidad/ irracionalidad, vigilia/sueño, y el error del racionalismo fue pretender separar o negar esa dualidad en pos del dominio exclusivo de la razón sobre los demás aspectos del hombre, entonces la forma de tratar de restituir esa unidad es en primer lugar, no negar ninguna de ellas. Josefina Vicens lo entiende y nos entrega un José García que es consciencia e impulso, en una dinámica circular en la cual finalmente los dos aspectos tienen el mismo peso.

Este problema de la pugna entre polo racional e intuitivo dentro de José García se revela también como un divorcio entre el cuerpo y la mente, mismo que el personaje logra saldar, durante el *instante caligráfico* en el cual descubre la fisicidad de la escritura, que lo lleva a experimentar la totalidad de su ser al ponerlo en contacto con el polo olvidado de la sensualidad, que lo mueve acaso a recordar que el hombre en algún momento, tal vez cuando niño, pudo sentir en su cuerpo, no solamente en la mente, el deseo de escribir y encontrar en ese acto un sentido de totalidad.

En ese instante que llama “instante total” *la fisicidad* entregada a la escritura, así como, la potencia de *su mente* empeñada en encontrar algo que decir, se conjugan. Por lo que el personaje experimenta la unidad de su ser y erradica la fisura.

2) El segundo hallazgo es la reivindicación de la singularidad de cada individuo (que se opone al *olvido del hombre concreto* en el imaginario moderno) y se da en *El libro vacío* a través de la reflexión que hace José García al escribir acerca de la experiencia decepcionante que tuvo al intentar entablar comunicación con el hombre del parque: José García descubre que incurrió en un error al intentar dirigirse al hombre del parque desde un *discurso* de fraternidad, general, sin nombres propios, que su interlocutor percibió como un simple sermón. No es al Hombre con mayúscula al que debe dirigirse para encontrar ese sentimiento de comunidad, debe buscar el rostro singular de cada uno y tal vez en ese intercambio logre hallar, no ya un concepto del cual alimentarse, sino una mano de carne y hueso, como la suya la cual pueda estrechar. De este modo afirma que “el canal fácil para llegar a esa verdad mayor tiene que ser de su tamaño; y la medida de un hombre es otro hombre”. Comprende, entonces, que para acercarse a aquel hombre herido al igual que él por esa soledad anónima, pero sin saberlo compartida, era preciso establecer entre ambos un puente real, arrojar las palabras sencillas en donde ambos pudiesen divisarse, observar el claro rostro de su interlocutor, identificarse. Dejar de ser hombres perdidos en la multitud que se codea en las calles de la ciudad. Dejar también, como comprendió José García, de buscar a los demás hombres en un discurso abstracto y lejano, mirar a su alrededor y descubrir que el rostro al que debe buscar es uno real.

Sin embargo, José García no logra, a través de la escritura establecer una comunicación real con los que lo rodean. Su libro se mantiene en el anonimato, en el silencio que parece es inherente a él.

3) El tercer hallazgo se opone al *olvido del presente*, rasgo característico de la visión del tiempo en la modernidad, la cual da privilegio a la proyección hacia el futuro: José García se da cuenta de que ha proyectado su ser siempre hacia el futuro, olvidando el presente donde yace su ser concreto. Dinámica que se invierte en su escritura, donde el tiempo presente rige al texto. Podemos interpretar que José García revalora el presente en su escritura, o más bien se amarra a él, pues ya no cree en un tiempo abstracto, sin embargo, se trata, de un presente al filo del abismo, cuyo alimento es la fugacidad.

Con respecto al tema de la temporalidad en *El libro vacío* rescatamos el manejo que hace Vicens de la dinámica de negación/afirmación de lo que José García escribe (“Falso, todo falso. El encuentro con lo que he escrito algunos días antes, siempre me desagrada.”), como una suerte de negación del paso del tiempo como progreso. De esta manera la autora practica una forma de rebelión contra el tiempo lineal, y dota a su texto de una circularidad basada en la aparente imposibilidad de la escritura de su personaje, que emprende un viaje escritural, cuya última línea plantea que el viaje nunca empezó: “tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla.”

BILIOGRAFÍA

Adorno T. y Horkheimer T., *Dialéctica de la ilustración fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 1994.

Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1974.

Artl, Roberto, *Los siete locos y los lanzallamas*, Edición Crítica Mario Goloboff Coordinador, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2000.

Bacarlett Pérez, María Luisa, “Foucault y El Quijote: desbordando la *episteme* clásica” en <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2046/Aguijon/Maria.html>.

Barrera Enderle, Víctor, “Breve apunte sobre el vacío en la literatura” en Luvina Foros, http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=260&Itemid=4

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México, 2004.

Benjamin, W., “Sobre algunos temas de Baudelaire” en *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 2001.

Bustillo, Carmen, *La aventura metaficcional*, Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1997.

Chiunti Sánchez, Guadalupe, *La enunciación. Un acercamiento a El libro vacío de Josefina Vicens*, Biblioteca Universidad Veracruzana, Xalapa, 1995.

Cioran, E. M, *Más allá de la novela* tomado del libro *La tentación de existir*, Taurus, 1979.

Cortázar, Julio, *Rayuela*, Alfaguara, México, 2006, p. 31

_____, *Obra crítica I*, Alfaguara, México, 1994.

Cruz, Juan Sebastián, Reseña: Kundera, Milan. *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets, Universidad Nacional de Colombia, 2005.
<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/viewFile/7939/8583>

Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, segunda edición 1996.

Dostoyevski, Fedor. *Apuntes del subsuelo*, Traducción de Lidia Kuper de Velasco, Bruguera, Barcelona, 2da edición 1983.

Eliade, Mircea, “El terror a la historia” en *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 1999.

Fuentes, Carlos, *Valiente mundo nuevo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

García Alonso, Rafael, *Ensayos sobre literatura filosófica: G. Simmel, R. Musil, R.M Rilke, K. Kraus, W. Benjamin y J. Roth*, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A, Madrid, 1995.

García Estrada, María del Rosario, “Josefina Vicens o la primera posibilidad” en *Estudios de literatura mexicana. Segundas Jornadas Internacionales “Carlos Pellicer” sobre literatura Tabasqueña*, Introducción y compilación de Samuel Gordon, Prólogo de Francisco Peralta Burelo, Gobierno del Estado de Tabasco, 1992.

Gadamer, Hans George, *Mito y razón*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997.

Gil Villegas, Francisco, *Los profetas y el mesías*, COLMEX y Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Héller, Ágnes, *El hombre del Renacimiento*, traducción castellana a partir de las versiones alemana e inglesa por José Francisco Ivars y Antonio Prometeo Moya, Península, Barcelona, 1980.

Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Vuelta, México, 1988.

_____, *El telón. Ensayo en siete partes*, Tusquets, México, 2005.

_____, *Los testamentos traicionados*, Tusquets, México, 1992.

Lispector, Clarice, *La pasión según G. H.*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1964.

Lukács, George, *Teoría de la novela*, Editorial Siglo Veinte, Buenos Aires, 1920.

Mardones, José María, “Historia y realidad” *El retorno de mito*, Síntesis, España, 2000.

Martín Morán, José Manuel, “El tratamiento de los objetos en *El Quijote* y en *El Guzmán*” en *Tus obras los rincones de la tierra descubren*. Actas VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2008.

Manovich, Lev, en *El lenguaje de los medios de comunicación*, Paidós Comunicación 163, Barcelona, 2001.

Mosqueda Rivera, Raquel, “Josefina Vicens: el derecho al silencio” en *Doscientos años de narrativa mexicana siglo XX*, Vol. 2, Rafael Olea Franco Editor, El Colegio de México, México, 2010.

Muciño, José Antonio, “Emblemática y retórica: claves para una hermenéutica literaria del Barroco” en *Las dimensiones del arte emblemático*, Editores Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo, El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Michoacán y México, 2002.

Navajas Gonzalo, *La modernidad como crisis. Los clásicos modernos ante el siglo XXI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

Onetti, Juan Carlos, *El pozo*, Instituto Nacional del Libro, Montevideo, 1994.

Paz, Octavio, “Ruptura y convergencia” en *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

_____, “La revuelta del futuro” en *Obras completas*, edición del autor, Tomo I, México, 1994.

_____, “Tradición de la ruptura” en *Obras Completas*, edición del autor, Tomo I, México, 1994.

Pérez, Asensi, *Historia de la teoría de la literatura: Desde los inicios hasta el siglo XIX*, Vol. 1, Humanidades/Tirant lo Blanch Series, Michigan, 1998.

Peña, Luis H, *Escritura en escisión*, Cuadernos de Investigación Lingüística-Literaria, Universidad Veracruzana, 1990.

Roa, Armando, *Modernidad y posmodernidad: coincidencias fundamentales*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1995.

Ródenas, Domingo, *100 escritores del siglo XX*, Editorial Ariel, Madrid, 2008.

Rosado, Juan Antonio, *En busca de lo absoluto: Argentina, Ernesto Sábato y el túnel*, UNAM, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, México, 2000.

Roth, Philip, *El oficio: un escritor, sus colegas y sus obras*, Seix Barral, Barcelona, 2003.

Ruiz Martínez, José Manuel, en “La novela como forma de conocimiento: el pensamiento literario de Milan Kundera” en <http://folk.uio.no/jmaria/lund/2005/actas/ruiz.pdf> mayo de 2010.

Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona, 2002.

_____, *El túnel*, Arca, Montevideo, 1965.

Segundo Garrido, Manuel, Moderno/posmoderno: del héroe problemático al héroe modular, blog del curso Literatura y sociedad del Colegio de Letras Hispánicas, <http://modernoposmoderno.blogspot.com/>.

Sesma, Manuel, *Tipografismo: aproximación a una estética de la letra*, Paidós Ibérica, Barcelona/México, 2004.

Sigmund. Freud, *Obras Completas*, Tomo I, Biblioteca Nueva, 4ta Edición, Madrid, 1981.

Simmel "Las grandes ciudades y la vida del espíritu" *Cuadernos políticos*, número 45, 1986, pp. 5-10.

Steiner, George, *Tolstoi o Dostoievski*, Biblioteca de ensayo Siruela, México, 2002.

Toro, Alfonso del, *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*, Teoría y crítica de la Cultura y Literatura, investigaciones de los signos culturales, Vervuert Verlag, Frankfurt, 1992.

Touraine, Alain, *Crítica de la modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

_____, *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Unamuno, Miguel de, *Niebla*, Porrúa, 2003.

Vattimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, México, 1987.

Vélez Correa, Roberto A., *El existencialismo en la ficción novelesca*, Editorial Universidad de Caldas, Manizales, 2005.

Verani, Hugo J., *Onetti: El ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981.

Vicens, Josefina, *El libro vacío*, Biblioteca Básica Tabasqueña, Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1985.

Zavala, Lauro, *Teorías del cuento IV: cuentos sobre el cuento*, UNAM Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, México, 1998.

_____, *De la teoría literaria a la minificción posmoderna*, Ciencias Sociais Unisinos, Janeiro, 2007.