



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

ESTUDIO DE *EL LIBRO VACIO* DE
JOSEFINA VICENS



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS

PRESENTA

GRACIELA SUAREZ NOYOLA

ASESORA:

DRA. ROSALBA FERNANDEZ CONTRERAS

MEXICO, D. F.

AGOSTO 1994

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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 está 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 mis Padres
por ser camino y cálido refugio.

A mis Hermanas
por todo este tiempo
de vida en común y de
sueños compartidos.

A Rodrigo
por ser nuestras
las horas insomnes,
la fatiga, la esperanza
y la luz.

A la U N A M por todos estos años de formación.

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Rosalba Fernández Contreras
por su sabia dirección,
por su tiempo,
por sus consejos,
por su amistad,
por su ejemplo.
¡ Gracias, Maestra!

A los Honorables Miembros del Jurado:
Mtra. Mónica de Neymet.
Lic. Blanca Estela Treviño.
Mtra. Rita Dromundo.
Mtra. Marcela Leticia Palma.

A Mame por las horas dedicadas a la realización
del trabajo mecanográfico.

I N D I C E

pág.

INTRODUCCION	1
 CAPITULO I	
Marco histórico - literario.....	4
Orígenes de la novela en Hispanoamérica.....	4
La novela romántica.....	7
La novela realista.....	10
La huella del Modernismo en la novela.....	12
La novela regionalista.....	13
La novela de la Revolución.....	15
Los nuevos caminos de la novela hispanoamericana.....	18
La nueva novela mexicana.....	22
<u>El libro vacío</u> en la narrativa mexicana contemporánea.....	25
 CAPITULO II	
Marco teórico: El "Nouveau roman".....	28
Antecedentes.....	28
"Nouveau roman".....	35
<u>El libro vacío</u> y la novela autorreferencial.....	58
 CAPITULO III	
<u>El libro vacío</u> , un enfoque analítico.....	61
Introducción.....	61
Los aspectos temáticos.....	62
La geografía y la atmósfera.....	63
El empleo del tiempo.....	65
Los personajes.....	67
José García, el protagonista.....	72
Las diversas intenciones de Josefina Vicens en <u>El libro vacío</u>	81
La estructura narrativa.....	94
El manejo de la lengua.....	107
A manera de conclusión.....	122
APENDICE	129
BIBLIOGRAFIA.....	132
HEMEROGRAFIA.....	135

" Está vacío, lo sé muy bien, no dice nada. Pero yo sé,
yo únicamente, que ese vacío está lleno de mí mismo "

Josefina Vicens

I N T R O D U C C I O N

En la década de los años cincuenta se sintió en la literatura mexicana el influjo de la corriente existencialista, a través de traducciones de la obra de Jean Paul Sartre y de Albert Camus; esta influencia coincide con la aparición de obras nacionales cuya temática giraba no sólo alrededor de la identidad nacional, sino también de la conciencia de la muerte y de la soledad y que, además, ensayaba nuevos procedimientos narrativos a la manera europea y norteamericana. Esta es una época de contradicciones sociales; aunque México tendía a la unificación por vía de la prosperidad económica propiciada por avances técnicos de procedencia extranjera, el individuo aparecía inadaptado, en un proyecto social indefinido y se enfrentaba al compromiso de aspirar a la libertad mediante la búsqueda de su autenticidad en un medio enajenado y enajenante.

Dentro de este panorama aparece El libro vacío de Josefina Vicens; el personaje de esta novela proyecta la situación general de nuestro país; la temática que aborda responde a problemas culturales nacionales y, también, a inquietudes universales que afligían a una clase social media, intelectualmente impregnada por la filosofía europea de la postguerra. El libro vacío presenta además una nueva forma de entender el proceso de la creación literaria y se coloca, por esta innovación, como obra precursora de formas narrativas en la literatura mexicana.

El presente trabajo analiza la importancia literaria de El

libro vacío con la intención de propiciar su revaloración, pues en el momento de su publicación (1958), se atendieron primordialmente sus aspectos temáticos, que ligaban a esta novela con los postulados existencialistas, y se dejaron a un lado sus peculiaridades estructurales y verbales; éstas demuestran ciertas similitudes con el "Nouveau roman" originado en Francia y representan, en el ámbito de las letras nacionales de aquella época, una propuesta en el arte de novelar; me refiero, específicamente, al carácter autorreferencial de El libro vacío.

El objetivo de este estudio, por consiguiente, es emprender la lectura de la novela a partir de la certeza de su complejidad; mostrar sus rasgos propiamente novelísticos dentro de una tradición narrativa y subrayar la propuesta innovadora de El libro vacío dentro del género. Para situar la obra objeto de este estudio, he creído necesario bosquejar la trayectoria de la novela en México y en el resto de Hispanoamérica ya que, de esta manera, es posible explicar el proceso de transformación del género novelístico y el surgimiento del tipo de literatura al que pertenece El libro vacío.

Posteriormente, analizo la tendencia francesa llamada "Nouveau roman" con el propósito de comprender sus características y de mostrar cuáles de esos rasgos están presentes en la técnica narrativa utilizada por Josefina Vicens en El libro vacío; cabe señalar que no se buscan influencias determinantes, sino analogías que permitan afirmar el carácter universal de la Literatura.

Finalmente, he realizado el análisis del texto mediante una lectura que representa distintas formas de acercarse a un objeto

literario; desglosando cada una de las partes que componen a la novela para extraer los elementos esenciales que permitan una valoración justa de la obra.

He reiterado el aspecto autorreferencial de El libro vacío, pues lo considero como uno de sus valores excepcionales, dado que esta propuesta introdujo una problemática nueva en el desarrollo histórico de la novela como género: la conciencia de ser creación fundamentalmente lingüística.

Debido a la ausencia de estudios completos de la novela de Josefina Vicens, se presentó un problema de escasez de fuentes de consulta, por esa razón tuve que recurrir a breves referencias de la obra, la mayor parte de carácter hemerográfico, para integrar y completar este análisis.

Si este trabajo contribuye, aunque sea mínimamente, a despertar el interés por la novela de Josefina Vicens y a considerar con mayor detenimiento el valor de su aportación a las letras mexicanas, en razón de haber innovado con la orientación autorreflexiva de su novela el concepto de narración y, si por medio de la lectura de estas páginas se comprende mejor cómo la literatura puede observar su propio acto de creación y cómo puede realizar su propia crítica, los objetivos de este estudio se habrán logrado.

CAPITULO I

Marco histórico - literario

Todos los críticos coinciden en la dificultad para presentar una serie de características comunes que ayuden a conformar un panorama de la novelística hispanoamericana. Pero es necesario hacer una historia de la novela de nuestro continente, cuando se quiere ubicar y entender plenamente los rasgos que definen la obra de algún autor hispanoamericano contemporáneo, pues la novela de hoy es resultado de los aciertos y, por qué no, de las fallas de los escritores que nos antecedieron. De esta manera, el propósito de la presente revisión es situar a El libro vacío, novela de Josefina Vicens, en la producción literaria de México y de Hispanoamérica para observar cómo todo hecho literario surge en un marco histórico y sociocultural determinado.

Orígenes de la novela en Hispanoamérica

La novela nace en Hispanoamérica a principios del siglo XIX, concretamente en 1816, cuando el mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi publica El Periquillo sarniento.

Durante la época virreinal, las autoridades prohibieron la entrada de novelas a las colonias españolas en América, pues comprendieron que eran importante vehículo de ideas , esto explica, en parte, la tardía aparición de novelas en Hispanoamérica.

Vargas Llosa afirma que "durante los siglos de la Colonia, la novela fue, en América Latina, un género maldito pues la Corona española pensó que libros como el Amadís eran subversivos y podían apartar a los indios de Dios"¹

Es precisamente en la primera etapa de la historia independiente de México cuando nace la novela hispanoamericana.

" El género tenía que nacer - y sólo podía nacer con el proceso de la Independencia, pues [...] es el género democrático por excelencia para dar cuenta de los nuevos acontecimientos y de los nuevos protagonistas sociales"²

Sara Sefchovich, en su estudio sociológico sobre México y su novela, presenta una lista de novelas, con base en la opinión de algunos críticos que afirman la existencia de novelas en la Colonia, como ejemplos notables están: en el siglo XVIII, El Siglo de Oro en las selvas de Erifile de Bernardo de Balbuena; Los giriqueros de la Virgen de Francisco Bramón; La caída de Fernando de Antonio de Ochoa; Los infortunios de Alonso Ramírez de Sigüenza y Góngora; en el siglo XVIII, Fabiano y Aurelia de José González de Sancha y La portentosa vida de la muerte de Joaquín Bolaños. No

¹. Vargas Llosa, Mario. "Novela primitiva y novela de creación en América Latina" en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. México, UNAM, 1973. p.183

². Sefchovich, Sara. México : país de ideas, país de novelas. México. Edit. Grijalbo. 1987, p.24

concierno a este estudio discutir si son verdaderas novelas o no lo son, pero queda asentada la información como antecedente.

No obstante, la idea más difundida es que la novela Hispanoamericana surge, con Lizardi a la cabeza, con una inclinación hacia la copia fiel de los ambientes, de la sociedad. El Periquillo garrniento presenta, siguiendo los moldes del género picaresco, una galería de personajes: "léperos", soldados, "el catrín", etc. La novela es una pintura de costumbres de fines de la Colonia, realizada con afanes de educación, de mejorar las condiciones morales, políticas y económicas del México de ese tiempo. Manuel Pedro González señala:

" Lizardi entró, sin miramientos ni respeto, en el museo apergaminado y polvoriento que era la literatura anterior y desparramó y echó a los vientos los vejestorios de las pelucas carcomidas de polilla dieciochesca [...] copió la lengua viva de su época y la incorporó a la literatura. Así creó lo que podríamos llamar la literatura propiamente nacional mexicana"³

José Joaquín Fernández de Lizardi es pues fundamental por los caminos costumbristas y moralizantes que abrió a la novela; su influencia es constante en los novelistas que escribieron a lo largo del siglo XIX.

Después de Lizardi la novela hispanoamericana toma el modelo típico de la novela romántica francesa. Esta propensión a la imitación viene a ser una tónica en la producción literaria del siglo XIX.

³. González, Manuel Pedro. Trayectoria de la novela en México. México. Ediciones Botas. 1951, p.30

La novela romántica

La novela romántica en los distintos países de Iberoamérica adquiere diferentes rasgos que van desde el documento histórico, hasta la evocación; fueron, asimismo, notas del Romanticismo americano, la idealización del amor y la mujer, la exaltación del paisaje agreste y de la vida primitiva, la presentación lírica y humanista de temas del pasado indígena y, en algunos casos, la novela romántica siguió el modelo del folletín europeo. Destacados autores de esta novela fueron los argentinos Esteban Echeverría y José Mármol , y Jorge Isaacs , colombiano.

Esteban Echeverría publicó en 1838, El matadero en donde describe, por medio de una alegoría, la situación política y social sufrida por los argentinos durante la dictadura de Juan Manuel Rosas.

José Mármol, también, toma como fuente de inspiración el gobierno de Rosas para la creación de Amalia (1855), novela de carácter político que combina en su trama, amores y aventuras de personajes idealizados. Al mismo tiempo, hace un retrato muy convincente del dictador gracias a un lenguaje mordaz y al uso de la sátira.

En 1867 aparece María de Jorge Isaacs, texto en donde se conjugan la mayor parte de los elementos caracterizadores de la novela romántica europea (principalmente de Atala de F. René de Chateaubriand y de Pablo y Virginia de Bernardino de Saint-Pierre), tales como la exaltación del paisaje, la evasión de la realidad

mediante la aparición de geografías lejanas y exóticas y la aparición de personajes que obedecen a un sino funesto.

En México, el Romanticismo fue una búsqueda de la expresión nacional. Los novelistas y periodistas prepararon poco a poco el clima ideológico para las novelas donde se mezclaron la intriga y la narración sentimental con una escondida protesta social.

" Adquirir una idiosincracia, transitar de la mentalidad colonial a la independiente, rescatar la historia, las costumbres, el paisaje, el lenguaje, constituyen, el sentido de la cultura de este primer siglo mexicano"⁴

Se puede notar, en todas las novelas escritas en el siglo XIX, la propensión moralizante y la descripción costumbrista. Con Manuel Payno se prolonga en México la tradición que Lizardi había iniciado. El fistol del diablo (1845-46) introduce al panorama de nuestras letras la novela de folletín, forma narrativa en la que Payno muestra gran habilidad para la descripción de cuadros de costumbres, capacidad que lleva a sus últimas consecuencias en Los bandidos de Río Frío (1889-91), novela en la que presenta personajes de distintas clases sociales como protagonistas de innumerables historias desarrolladas en la Ciudad de México y sus alrededores.

Luis G. Inclán es el autor de otra novela costumbrista: Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama (1865), la que, en opinión de Manuel Pedro González, " es uno de los mejores documentos sociológicos filológicos que hoy poseemos para conocer la vida y la lengua

⁴. Sefchovich, Sara. op. cit., p.22

rurales de México hacia mediados del siglo XIX ". La novela de Luis G. Inclán captura en un lenguaje espontáneo y fresco las formas de vida de la gente del campo, además de otorgar categoría literaria a la figura popular del " charro".

Ignacio Manuel Altamirano enfatizó el carácter didáctico y moral de la literatura de su época; su obra novelística, de profunda influencia romántica, muestra una clara intención estética y nacionalista. En sus novelas aborda el tema amoroso y el retrato de costumbres; en Clemencia (1869), elabora extensas descripciones sentimentales y en La Navidad en las montañas (1871), los recuerdos personales del autor se conjugan con el propósito de conciliar la ideología conservadora con la liberal; en El Zarco (1901), el argumento se desarrolla con más viveza y aparecen mitigados los afanes moralizantes.

José Tomás de Cuéllar escribe siguiendo la línea de Lizardi y de Payno; su colección de novelas La linterna mágica posee un enorme valor documental para la historia de la cultura mexicana. En esta colección sobresalen, Ensalada de pollos, Historia de Chucho el niño y Baile y cochino. José Tomás de Cuéllar satiriza los prejuicios y costumbres de la clase media mexicana hasta lograr, por el tono, una caricatura de ese sector de la sociedad y añade a esa descripción, divagaciones y prédicas morales.

El Romanticismo, al encontrarse con el costumbrismo, admitió las corrientes realistas en la novela; si bien es cierto que los escritores hispanoamericanos hicieron suyos los elementos estilísticos del Romanticismo europeo, los esfuerzos de los pueblos

por lograr su integración nacional provocaron un planteamiento más objetivo de las situaciones sociales y la construcción de personajes más cercanos a la realidad de cada nación.

La novela realista

A través de escritores como Rabasa, López Portillo y Rojas, Delgado y Angel de Campo, el Realismo mexicano era portador de una conciencia crítica que reflejaba las actitudes posibles en una sociedad en apariencia cosmopolita y moderna, pero surgida de la explotación y de la pobreza.

Emilio Rabasa publica en 1887 (bajo el pseudónimo de "Sancho Polo"), La bola, La gran ciencia y, en 1888, El cuarto poder y Moneda falsa; novelas en las que pinta, con lenguaje sencillo, las instituciones políticas y las ambiciones que mueven a la clase media mexicana. La obra novelística de Rabasa se ha ligado a la de Lizardi por su forma autobiográfica, y por el humor y la sátira desenfadada que la impregna.

En las novelas más importantes de José López Portillo y Rojas, La parcela (1898) y Fuertes y débiles (1919), sobresale el tema rural con intención didáctica; en la primera idealiza la vida de las haciendas, mientras que, en la segunda ofrece un cuadro más real de las distintas capas de la sociedad porfirista.

La obra de Rafael Delgado está saturada, todavía, de influencia romántica. El valor literario de sus novelas, La Calandria (1891), Angelina (1893) y Los parientes ricos (1902), reside en la

descripción del ambiente, del paisaje y en la vitalidad de su prosa.

Angel de Campo ("Micrós") es escritor costumbrista que se ocupa de la pobreza de la ciudad. Sus libros de relatos: Ocios y apuntes (1890), Cosas vistas (1894) y Cartones (1897) presentan escenas de la vida cotidiana y retratos de personajes característicos de ambientes humildes (incluye en su galería, niños y animales desprotegidos). Su novela La Rumba (1891) oscila entre lo sentimental y la intención realista de describir con fidelidad las situaciones. La narrativa de " Micrós " está colmada de ternura y simpatía por los ambientes y personajes que recrea.

Posteriormente la novela evoluciona del Realismo costumbrista e histórico hacia el Naturalismo, cuyo modelo es Zolá. Los factores sociales y económicos por los que atravesaba Hispanoamérica a fines del siglo XIX, permitieron a los novelistas ir más allá de la simple imitación y agregar a sus obras un sentimiento de inspiración popular, de raíz romántica y realista a la par.

Federico Gamboa, autor de Santa (1903), es el nexo en México, entre el Realismo del siglo XIX y el Regionalismo del siglo XX. Gamboa estudió a la sociedad mexicana siguiendo los elementos de la escuela naturalista francesa, " observó el ambiente con nítida precisión, acusó los males sociales de su época sin prejuicios, creó personajes de auténtica significación humana, se expresó en un lenguaje rico de variedades regionales y, al mismo tiempo, de

encendido lirismo³

La huella del Modernismo en la novela

El Modernismo también dejó su influjo en la novelística de Hispanoamérica: gracias a este movimiento la realidad fue captada y expresada por medio de un original y audaz uso del lenguaje.

Al entrar en el siglo XX la novela se verá dividida en dos tendencias: una que sigue el impulso del Modernismo y es subjetiva, idealista y preciosista y otra que nace de una observación directa y crítica de la realidad, conocida como Regionalismo. La primera tendencia está representada por el uruguayo Carlos Reyles con su obra El embrujo de Sevilla (1922), evocación de la España pintoresca y por el argentino Enrique Larreta, autor de La gloria de don Ramiro (1908) obra oscilante entre los extremos característicos de esta época de transición, por esa razón, es difícil determinar la tendencia que siguen narradores como Horacio Quiroga (uruguayo) con sus temas góticos o Rafael Arévalo Martínez (guatemalteco); la dualidad modernista-realista se resuelve a veces con el predominio de la fantasía y, en otros casos la corriente que prevalece es la realista como en la obra del autor chileno, Baldomero Lillo.

Para explicar la aparición y desarrollo del Regionalismo es conveniente recordar que su diversificación se realiza bajo la

³. Alegría, Fernando. "La novela hispanoamericana" en Historia de la novela moderna de R.M. Albéres. México, UTHEA, 1966. p.332

compleja evolución social de cada país; la narrativa da cuenta de ese proceso y refleja estéticamente los cambios de sensibilidad y de estilo de vida que se advierten en el campo y en la ciudad.

Hacia 1900, pasado el período de vacilación entre el esteticismo modernista y el realismo regionalista, surge la necesidad de afrontar y definir la condición del hombre americano en relación con el medio ambiente, la novela recoge, entonces, la antinomia expresada por Sarmiento en Facundo: "civilización y barbarie", dos conceptos de vida, factores del mundo americano. Se quieren superar las limitaciones del costumbrismo para expresar mejor la realidad americana.

La novela regionalista

En los últimos diez años del siglo XIX ya se engendran las obras que van a estructurar con claridad la novela de los primeros treinta años del siglo XX.

El momento cenital de la novelística de la tierra está marcado por la publicación de la trilogía clásica de la narrativa nativista hispanoamericana: Doña Bárbara, La Vorágine y Don Segundo Sombra.

Los escritores de este período: Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera y Ricardo Güiraldes, se interesan más en el paisaje que en el hombre. En las obras de estos novelistas la naturaleza y el paisaje americanos dominan la voluntad humana hasta hacerla desaparecer, con palabras de Carlos Fuentes: "La naturaleza es sólo la enigma que traga, destruye voluntades, rebaja dignidades y

conduce al aniquilamiento. Ella es la protagonista."⁶

La Vorágine (1924) de José Eustasio Rivera es un registro de paisajes cuyo objetivo es presentar, con acento despiadado, la destrucción del espíritu humano.

Don Segundo Sombra (1926) de Ricardo Güiraldes presenta la búsqueda de la esencia espiritual de la nación argentina en el personaje campesino de la Pampa: el gaucho. " El personaje de Güiraldes es un solitario que va buscándose a sí mismo en la soledad, [...] en el límite entre la civilización y la barbarie a sabiendas de que en la tierra está el secreto de su armonía íntima."⁷

Otra novela decisiva del regionalismo es la obra de Rómulo Gallegos, Dña Bárbara (1929). Gallegos " encarna en sus novelas el proceso espiritual y social de nuestro continente en los años de su revolución industrial y de emancipación económica."⁸ Gallegos habla de ciudad y campo, de civilización y barbarie y dignifica lo autóctono americano.

⁶. Fuentes, Carlos. La nueva novela. México. Edit. Joaquín Mortiz. 1976. p.10

⁷. Alegría, Fernando. op. cit., p.350

⁸. Alegría, Fernando. op. cit., p.351

La novela de la Revolución

Fue Mariano Azuela uno de los primeros autores que aprovechó los temas que la Revolución mexicana proporcionaba. A partir de 1910, México vivió un proceso de transformación que comprometió su vida económica, su organización social y su cultura. Existieron en la Revolución motivos como la lucha de los campesinos por un reparto más justo de la tierra, el rechazo a la invasión económica extranjera, la nacionalización de los bienes del subsuelo, la consideración del indio como ciudadano y el conflicto político-religioso que se esconde detrás del movimiento. La tarea del novelista de la Revolución es dar testimonio de los acontecimientos, por eso, Azuela quería que los libros " abran sin piedad la carne y lleguen hasta los más recónditos lugares de nuestro suelo "9

José Luis Martínez ha sabido describir con exactitud los temas y personajes de la novela de la Revolución:

" Con la novela de la Revolución se volvieron los ojos hacia los campos, poblados y rancherías; se describieron los broncos caracteres de los campesinos armados [...] se pintó la cruel y garbosa galería de nuestras soldaderas; se satirizaron los favores y humillaciones de los poderosos, y se regó por el mundo esa imagen violenta y pintoresca de nuestra vida."¹⁰

9. Dessau, Adalbert. La novela de la Revolución mexicana. México. F.C.E. 1972, p.15

10. Martínez, José Luis. Literatura mexicana. Siglo XX. 1910- 1949. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1990, p.262

Los de abajo (1916) es el relato más representativo de esta novelística, en ella Azuela presenta las circunstancias anti-heroicas de la contienda. Después de esta novela se estructuró un movimiento literario destinado a evocar los hechos de la Revolución, algunos escritores notables son :

Martín Luis Guzmán, quien en El águila y la serpiente (1928) muestra una gran capacidad para retratar estéticamente la psicología de sus personajes; en La sombra del caudillo (1929) presenta un cuadro sombrío y descarnado de la farsa política en México y en Memorias de Pancho Villa (1938) , logra fusionar elementos históricos y literarios y consigue un extenso relato de forma autobiográfica en el que impera la sencillez del habla del notable guerrillero.

José Rubén Romero escribe una serie de novelas de carácter autobiográfico en las que la Revolución aparece relacionada directamente con los recuerdos de su vida. Tres novelas suyas se pueden enmarcar en esta tendencia narrativa: Apuntes de un lugareño (1932), Desbandada (1934) y Mi caballo, mi perro y mi rifle (1936). En la primera narra un episodio del primer período de la Revolución cuando el régimen de Porfirio Díaz estaba finalizando y Francisco I. Madero era apoyado por el pueblo. En la segunda novela describe la manera como el movimiento armado irrumpió en muchos poblados en los que prevalecía la calma; en la tercera, Romero describe, nuevamente, la vida en un pueblo de Michoacán, poniendo especial atención en los conflictos cotidianos; en esta última novela, la Revolución está vista en sus aspectos menos heroicos, el autor nos

proporciona una visión desencantada y escéptica.

Gregorio López y Fuentes estiliza aspectos de la Revolución y tiende a la alegoría de hombres y problemas más que a la descripción objetiva. En su obra Campamento (1931) ofrece innovaciones en la técnica: elimina los nombres propios, no hay protagonistas. El tema de esta novela es la fase armada de la Revolución representada en los sucesos ocurridos una noche en un campamento. Otras obras de este autor son Tierra (1932), que lleva por subtítulo La revolución agraria en México y El indio (1935); la primera es una serie de cuadros en los que aparecen personajes que van evolucionando hasta el inicio de la repartición agraria, la que adquiere tintes dramáticos con el asesinato de Zapata.

El indio señala el punto de partida de una nueva fase de la novela revolucionaria: la que aborda el tema indigenista. En esta novela López y Fuentes presenta las tradiciones y costumbres que los indígenas conservan desde sus antecesores y denuncia la explotación y el engaño de que han sido objeto; la novela de López y Fuentes constituye una crítica a los resultados de la Revolución que en nada mejoró las condiciones de vida de los indios.

De la novela de la Revolución se derivaron otras vertientes narrativas como la ya citada, novela indigenista. La guerra cristera (1926-1929) proporcionó a un buen grupo de narradores una veta temática que conformaría la llamada novela cristera. La expropiación petrolera realizada por el presidente Lázaro Cárdenas en 1938 propició el surgimiento de algunas novelas que abordaron este tema.

La novela de la Revolución fue una de las expresiones literarias más importantes de la narrativa mexicana de este siglo y es elemento clave para la comprensión de la evolución de este género en nuestro país.

Los nuevos caminos de la novela hispanoamericana

Desde sus primeras expresiones y, prácticamente, hasta promediar este siglo XX, (a través del Romanticismo, del Realismo o del Naturalismo) la novelística hispanoamericana había pagado tributo al telurismo, al pintoresquismo externo, al regionalismo. Cuando el dominio de la novela "de la tierra" empezó a dar señales de agotamiento, fue claro para los narradores que la dualidad "civilización-barbarie" presentada por Sarmiento era insuficiente si no se planteaba el dilema en lo más profundo de la conciencia humana. Este cambio no podía surgir de la nada, fue la conjunción de una serie de factores histórico-sociales como la influencia norteamericana en toda la América hispánica, que se intensificó a partir de 1939 y la toma de conciencia de responsabilidades humanas y sociales, los que transformaron la visión de los escritores propiciando la apertura de nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana. La novelística que comenzó alrededor de 1930 y va más allá de 1950 tiene como centro al "hombre angustiosamente afanado en definir su individualidad y armonizarla con el mundo que lo rodea"¹¹

¹¹. Alegría, Fernando. op. cit., p.358

Junto a la novela de la tierra se consolidaba la novela urbana por cuyos canales vendrían los mayores aportes de carácter psicológico y artístico.

La novela del peruano Ciro Alegría, El mundo es ancho y ajeno (1941) es la última expresión de una forma documental que ya había agotado sus posibilidades.

El vigor del movimiento renovador de la novela, ocurre aproximadamente hacia 1940, inicia con una actitud meramente experimentalista, recoge la influencia vanguardista europea y norteamericana, por una parte Proust, Joyce, Kafka y los existencialistas y, por otra Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Steinbeck y Fitzgerald. Fueron factores novedosos: la introspección, el monólogo interior y el absurdo; a partir de la década de los años 40 los escritores no se quedan en la imitación de corrientes extranjeras, sino que buscan, a través de la asimilación de otras formas de novelar, su propia esencia y expresión.

Los escritores de este período son herederos de aquellos escritores que, a partir de 1920, en el período de "entreguerras", iniciaron la proyección universal del mundo americano.

Angel Rama dice que el afán central de la generación iniciada alrededor de 1940 "implica una universalización interior de las vivencias propias, regionales, de las distintas sociedades, tratando de zafarse del dilema contradictorio que se le ofreciera,

o regionalismo o universalismo"¹²

Ese es el propósito de escritores como Miguel Angel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato y Augusto Roa Bastos.

Miguel Angel Asturias (guatemalteco) es uno de los grandes iniciadores de la "nueva novela hispanoamericana"; su interés por la cultura maya y su inclinación por el surrealismo, le llevó a comprender mejor al hombre y a la naturaleza americanos como lo refleja en sus Leyendas de Guatemala (1930). Asimismo, Asturias es un novelista con tendencia social: escribe El señor presidente (1946) que, para Fernando Alegria, es la novela con mayor solidez artística que se ha producido en Centroamérica; su temática gira alrededor de la tiranía de Manuel Estrada Cabrera.

Jorge Luis Borges, aunque no escribió novelas puede ser considerado como el más universal de los escritores de América, sus libros de relatos: Ficciones (1944) y La muerte y la brújula (1951) han tenido profunda influencia en la narrativa hispanoamericana actual, debido a sus recursos imaginativos, a su búsqueda filosófica sobre el tiempo y la eternidad y a la ruptura con las formas tradicionales del relato.

El escritor que mejor representa la novela cubana contemporánea es, sin duda, Alejo Carpentier, sus obras: El reino de este mundo (1949), Los pasos perdidos (1953) y El siglo de las luces (1963) están impregnadas de mitos, supersticiones y rituales

¹². Rama, Angel. " La generación hispanoamericana del medio siglo. Una generación creadora". en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, p.22

que enriquecen su visión estética y al mismo tiempo le confieren extraordinarias perspectivas humanas. Carpentier desarrolla en sus novelas una investigación sobre la naturaleza cíclica del tiempo. Carlos Fuentes ha escrito: " en Carpentier la palabra es fundación del artificio: exigencia, desnivel frente al lector que quisiera adormecerse con la fácil seguridad de que lee la realidad; exigencia, desafío que obliga al lector a penetrar los niveles de lo real que la realidad cotidiana le niega o vela".¹³

Ernesto Sábato en El túnel (1948) incursiona en zonas oscuras de la conducta humana; en Sobre héroes y tumbas (1962) maneja símbolos y mitos que aluden a problemas éticos y sociales de la sociedad contemporánea.

Augusto Roa Bastos es autor de Hijo de hombre (1959), novela que, a manera de una pintura mural, presenta el drama de la nación paraguaya.

La narrativa hispanoamericana más reciente está determinada por una constante exploración verbal, movida por la necesidad de encontrar un lenguaje narrativo propio y de ampliar las posibilidades de participación del lector en las novelas.

Así, las novelas de Mario Vargas Llosa, La ciudad y los perros (1962), La casa verde (1966) y Conversación en la Catedral (1969), muestran el aprovechamiento de las nuevas técnicas (discontinuidad cronológica, monólogo interior, diversidad de puntos de vista) con la finalidad de expresar los distintos niveles de la realidad.

La obra cumbre de Gabriel García Márquez, Cien años de soledad,

¹³. Fuentes, Carlos. op. cit., p.56

parte simultáneamente del mito y de la historia, en ella se borra la distinción entre realidad y fantasía. La compleja estructura de la novela sólo puede explicarse en la realidad del lenguaje.

Rayuela de Julio Cortázar es una muestra del juego nihilista de novelar y verse novelar al mismo tiempo. El simultaneísmo narrativo, el objetivismo a la manera de Robbe-Grillet o de Nathalie Sarraute proporcionan autonomía a los objetos y hablan, en la novela, de la deshumanización actual.

Hay en las novelas actuales una tendencia a la intelectualización, por algo Cortázar definía su búsqueda con las siguientes palabras:

" Basta de novelas hedónicas, premasticadas con psicologías. Hay que tenerse al máximo, ser "voyant" como quería Rimbaud."¹⁴

Puede decirse que la novelística hispanoamericana ha llegado a su madurez confirmada en la fecundidad, la originalidad y el talento de los narradores, quienes hunden sus raíces en esas dos dimensiones de lo humano: lo imaginario y lo vivido.

La nueva novela mexicana

En México, los años cuarenta oscilan entre la decepción por los resultados de la Revolución y la incertidumbre por el futuro, en la literatura ya no importa retratar sino interpretar; los 40 son los años de la conciencia nacional. John S. Brushwood afirma: " México,

¹⁴. Citado por Pedro Díaz Seijas en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. op. cit., p.96

después de la Revolución [...] sintió la necesidad de comprender su propia naturaleza y sus problemas, pero, al mismo tiempo, necesitó entender su relación con el resto del mundo."¹⁵

La Revolución aparece en la novela desde 1915 hasta fines de la década de los treinta, pero todavía en los cuarenta se publicaron algunas con ese tema: Se llevaron el cañón para Bachimba (1941) de Rafael F. Muñoz y Tropa vieja (1943) de Francisco L. Urquizo.

En 1943, José Revueltas publica El luto humano, novela que presenta, como uno de sus valores principales, el punto de vista fragmentado; destacan, también, la capacidad de observación y la descripción violenta y áspera de personajes y situaciones. Revueltas pone de relieve en esta novela, el tema de la muerte y " combina el postulado existencialista de la falta de sentido de la vida con el problema de sentido de la vida colectiva del pueblo de México".¹⁶

Al filo del agua (1947) de Agustín Yáñez es la obra que inicia la modernización de la novela mexicana, pues alcanza un grado de interiorización que no se había dado antes. Yáñez recrea el ambiente de un pueblo aislado y rutinario de la provincia mexicana en el cual se presenta una problemática generada por la falsa religiosidad, la hipocresía y las tradiciones y costumbres a que esa sociedad está sometida. Según Pedro Díaz Seijas, los rasgos de la novelística de Yáñez pueden resumirse en la utilización de

¹⁵. Brushwood, John S. México en su novela. México. F.C.E. 1993, p.37

¹⁶. Dessau, Adalbert. La novela de la Revolución mexicana. México. F.C.E. 1973. (Colec. Popular, 117), p.382

técnicas joyceanas como la introspección en este caso colectiva y la identificación, a través de la evocación, con el dolor y destino de un pueblo.

La primera novela de importancia después de Al filo del agua fue Pedro Páramo (1955) de Juan Rulfo, porque marca una nueva etapa en su generación. Una parte admirable de la novela de Rulfo es la fusión de niveles de tiempo, y la seguridad con que pasa de uno a otro sin romper la verosimilitud del relato.

Vargas Llosa dice al respecto de la obra de Rulfo, " erige un pequeño universo sin tiempo, de violencia y de poesía, de aventura y tragedia, de superstición y fantasmas, que es, al mismo tiempo que mito literario, una radiografía del alma mexicana".¹⁷

El llano en llamas es un libro de relatos que tienen, en opinión de John S. Brushwood, " un sentimiento de polvo en la garganta". El ámbito que el escritor recrea en estos cuentos corresponde al medio rural del México posterior a la Revolución; Rulfo pone énfasis en la desolación del paisaje, en la injusticia social y en las formas de ser y de actuar de los mexicanos; maneja, además, un lenguaje parco, pero de gran intensidad expresiva.

La novela mexicana de los años cincuenta y sesenta abandona casi por completo a la Revolución y al campo y hace su entrada en la modernidad, por ello, es una novelística que da mucho énfasis a la técnica, hay un deseo desmedido por sentirse universales y cosmopolitas. Carlos Fuentes representa la mirada totalizadora sobre una sociedad sometida, cada vez más, a un proceso de

¹⁷. Vargas Llosa, Mario. op. cit., p.188

transformación radical. Su novela La región más transparente, editada en 1958 presenta situaciones producidas por la renovación social que la Revolución trajo consigo: la movilización de estratos sociales, la influencia norteamericana, la formación en la ciudad de México de una clase privilegiada de origen provinciano, los problemas de la clase obrera y del "lumpen", la búsqueda de la verdadera identidad mexicana. Todo ese conjunto que dio al D.F. la forma heterogénea que posee actualmente. Fuentes logra el efecto panorámico por medio de una estructura que maneja la simultaneidad de planos, lo que contribuye a crear un efecto de "collage".

La novela mexicana que se produjo a partir de 1950 es producto de una clase media intelectualmente adherida a las proposiciones filosóficas de la Europa de posguerra, de ahí que pueda percibirse en la obra de los autores de este período cierta influencia joyceana, kafkiana y existencialista, pero nunca perdieron sus raíces, por el contrario, los escritores se enfrentaron a los elementos que conforman al ser mexicano: lo indígena y lo occidental.

El libro vacío en la narrativa mexicana contemporánea

El año de 1958 es especialmente rico en su producción novelesca debido a la amplitud y profundidad de visión de los autores que publicaron en ese año.

La obra motivo de este estudio, El libro vacío de Josefina Vicens, se publicó, precisamente, en 1958. Es una novela que,

siguiendo ciertos aspectos caracterizadores del "Nouveau roman" (elementos que estudiaremos más adelante), hace un estudio psicológico de un individuo cuyo deseo vehemente de escribir una novela lo conduce a la soledad y a la angustia. Josefina Vicens utiliza una prosa que María Luisa Puga ha calificado como "hecho bruto", "tersa y luminosa". El tema del conflicto interior desarrollado por Vicens en El libro vacío no es nuevo en la novelística hispanoamericana, incluso, otros textos de ese mismo año: Polvos de arroz de Sergio Galindo y El norte de Emilio Carballido, presentan también este tema. Lo que hace "insólito y osado" para su época a El libro vacío es el adelantarse en el descubrimiento que hicieron los novelistas de los años sesentas y setentas: la conciencia del lenguaje, la convicción de que la novela es, ante todo, una estructura verbal.

Por esa razón, John S. Brushwood afirma categóricamente que "El libro vacío es la primera novela evidentemente autorreferencial que conocemos en la literatura mexicana [...] sobra decir que Vicens, anticipa, con mucho, ciertos aspectos de la novela contemporánea"¹⁸

Josefina Vicens publica otro libro en 1982, Los años falsos, novela intimista donde fusiona y contrapone dos generaciones y hay interés por la estrategia narrativa.

La innovación que Josefina Vicens introduce en la novelística mexicana cristaliza plenamente en los años setenta, pues conforme el país se abre más al mundo, la literatura se va cerrando y llega

¹⁸. Brushwood, John S. op. cit., p.51

a lo que Brushwood llama la "metaficción", la novela que se cifie a su propia creación y que está marcada por la publicación de Parabeuf (1965) de Salvador Elizondo y cuya línea siguen en 1967, Cambio de piel de Carlos Fuentes, Morirás lejos de José Emilio Pacheco y El garabato de Vicente Leñero.

La tónica que seguirá la novela en México se hace definitiva en 1968 cuando aparece El Hipogeo secreto de Salvador Elizondo.

Carlos Fuentes asegura que "ha sido la conciencia del lenguaje lo que ha universalizado a la novela [...] liberándola de las servidumbres que más que profetizar, aseguraban su muerte."¹⁹

El estudio de El libro vacío de Josefina Vicens resulta, en este sentido, fundamental para comprender mejor la novela mexicana de las últimas décadas, pues fue la primera obra en el ámbito de la literatura de nuestro país que propuso una nueva manera de concebir y entender el proceso creador; la gran aportación de Vicens es la reflexión de que la finalidad de la escritura se encuentra en sí misma. Este concepto influyó decisivamente en varios de los novelistas actuales, quienes muestran una preocupación latente por la naturaleza del lenguaje y por la producción de una literatura más intelectualizada que genere una mayor participación del lector; El libro vacío abrió un camino y muchos creadores, de una u otra forma, transitaron por él.

¹⁹. Fuentes, Carlos. op. cit., p.200

CAPITULO II

Marco teórico: El "Nouveau roman"

En el capítulo anterior mencionamos que El libro vacío presenta ciertas similitudes con el "Nouveau roman" de origen francés. Para comprobar esta afirmación es imprescindible conocer cuáles son los rasgos más notables de dicha tendencia, quiénes son sus exponentes y cuál fue la tarea que cada uno de ellos se impuso como novelista. Una vez estudiada en su contexto esta escuela literaria, será factible realizar la analogía con la novela de Josefina Vicens.

Antecedentes

El "Nouveau roman" se ubica en el panorama de la literatura europea como resultado de una evolución natural del género narrativo, y se manifestó como una reacción en contra de la forma tradicional de novelar a la que había estado sujeta la novela decimonónica.

El crítico Leo Pollmann señala a 1914-15 como los años en que la novela europea, después de los tiempos de esplendor del siglo XIX (con sus grandes maestros: Honorato de Balzac, Gustave Flaubert, León Tolstoi, Charles Dickens, Fedor Dostolevsky,

Stendhal), entra en un período de crisis; es en esos años cuando Marcel Proust comienza a escribir En busca del tiempo perdido - título genérico de toda su obra novelística - considerada como el primer manifiesto estético de esta crisis y el descubrimiento de nuevas posibilidades para la novela.

Leo Pollmann encuentra dos impulsos que llevaron a la novela a rechazar formas tradicionales, el primero, localizado a principios de los años veinte con Ulises (1922) de James Joyce, En busca del tiempo perdido (1918-27) y Manhattan Transfer (1925) de John Dos Passos; el segundo impulso se da al final de los años veinte y principio de los treinta con El sonido y la furia (1929) de William Faulkner, Las olas (1931) de Virginia Woolf y la trilogía USA: Paralelo 42 (1930), 1900 (1932) y El gran dinero (1936).

En Francia, país donde nace el "Nouveau roman", la novela cae en una especie de descrédito después de la Primera Guerra Mundial, pues, con excepción de Marcel Proust, los escritores franceses hacen novelas a la manera tradicional sin darse cuenta que el mundo y, por consecuencia el hombre, ha cambiado.

La situación política y social resultado de esta guerra es caótica: la depresión económica ocurrida en los Estados Unidos en 1929 repercute en Europa originando alto índice de desempleo. El fascismo triunfa en Alemania y habla de represiones militares. El hitlerismo con su negación de todos los valores humanos contribuye enormemente a este caos. Con la dictadura de Franco en España se pierde la esperanza de encauzar los acontecimientos; toda la sociedad occidental se prepara para una nueva guerra, y, con el conflicto bélico, viene también la crisis existencial que

vivió el hombre europeo: " El hambre, las ruinas, las represalias, las torturas, los millones de cadáveres, el asesinato deliberadamente perpetrado de masas humanas en los campos de concentración [...] y que habría de culminar en la aniquilación instantánea de los habitantes de Hiroshima, le mostraban al hombre europeo una imagen de sí mismo en la que él no se reconocía"¹

En Francia, especialmente, hay un clima político que afirma la crisis humana; una vez que esta nación sale de la ocupación extranjera y de la guerra, tiene que hacer frente a nuevos problemas provocados por el deseo de independencia de países africanos y asiáticos que eran todavía colonias francesas.

Ante este panorama, los escritores de la primera y de la segunda postguerra se preguntan qué puede hacer un individuo solitario en un universo trágico e incoherente y, a partir de esta premisa, el novelista y la novela misma son puestos en tela de juicio.

En este clima de desconcierto, la literatura norteamericana va a proporcionar a los novelistas franceses nuevos caminos al influir en la renovación de sus temas y su técnica. Se lee apasionadamente Paralelo 42 y Manhattan transfer de John Dos Passos; Adiós a las armas de Ernest Hemingway; La fuerza bruta de John Steinbeck; La chacrita de Dios y La ruta del tabaco de Erskine Caldwell. Maurice Nadeau dice que los novelistas norteamericanos aportaron agua, aire y luz a la novela francesa en momentos que se desesperaba de sí misma, y le revelaron "la

¹. Nadeau, Maurice. La novela francesa después de la Guerra. Caracas. editorial Tiempo nuevo. 1971. (Colec. Temas contemporáneos), p.7

vida en sus aspectos a veces brutales y elementales, las grandes impulsiones de una humanidad moderna, urbana e industrial, que no acepta con facilidad ni el yugo social ni los límites de su condición [...] y la franqueza a menudo audaz de la expresión".²

Otra influencia decisiva procede de Franz Kafka. Su obra más famosa El proceso, publicada en Francia en 1933 había sido ignorada. En 1938 aparecen El castillo y La metamorfosis y es cuando Kafka llama la atención poderosamente.

Los personajes de las novelas de Franz Kafka reflejan al hombre de su tiempo, expresan la soledad y la angustia del individuo sumergido en una guerra por motivos que no comprende; en forma semejante a los hombres que vivían la guerra sin saber por qué, el héroe de El proceso es condenado en un juicio que él no siguió.

El castillo representa la imagen de una sociedad en la que el hombre está preso en una especie de laberinto y la idea de una condición sin esperanza.

La transformación de Gregorio Samsa, protagonista de La metamorfosis, en un insecto es un símbolo de la deshumanización.

Los novelistas franceses toman de Kafka, en gran parte, la filosofía del absurdo y de la desesperación, centran su atención en el hombre angustiosamente afanado en definir su individualidad y armonizarla con el mundo que lo rodea.

De esta manera, la novela francesa, beneficiándose de las influencias mencionadas, transformó su contenido y sus técnicas narrativas.

Dos escritores fundamentales para el "Nouveau roman" hacen

². Nadeau, Maurice. op. cit., p.64

su aparición en el panorama literario de Francia: Jean Paul Sartre y Albert Camus, el primero al teorizar sobre la novela, le abre nuevos caminos al género; por su parte, Albert Camus sustentó con sus obras la llamada "filosofía del absurdo", retomada posteriormente por los escritores del "Nouveau roman".

* * *

La náusea de Jean Paul Sartre, publicada en 1938, no es solamente una novela sino un relato con intenciones filosóficas, mediante el cual, Sartre propone reemplazar las "esencias" y los "destinos" que condenan a los personajes novelísticos a esquemas y reacciones estereotipadas y poco objetivas, por las "existencias", que permiten considerar cada reacción del personaje según las situaciones que se le presentan. Para Sartre ya no es válido el estudio de tipos y caracteres como lo propusieron la novela realista y naturalista del siglo XIX, por el contrario, la novela debe reflejar las diversas situaciones a las que un hombre está sometido y debe mostrar, asimismo, las respuestas diversas que esos caos le exigen. Roquentin, el héroe (si podemos llamarle así) de La náusea, expresa la negación rotunda de vivir en un universo extraño y artificial, donde el individuo es aplastado por la vida de "los otros" y conducido a una existencia mediocre y solitaria; esta soledad lo lleva a pensar en el suicidio o lo induce al repudio del mundo y, en consecuencia, a una soledad aún mayor. El único recurso que tiene ese hombre abandonado a sí mismo es explorar esa soledad y tomar conciencia plena de su condición; en esa búsqueda adquiere, al

menos, su autenticidad.

Jean Paul Sartre también observa que existe un "tiempo de la novela" como existe un "tiempo del novelista" y que, esos tiempos, no son análogos a nuestro propio concepto de la duración, por esta razón, propone una visión global de la vida de un personaje, esa visión es la que el lector percibe en el acto de leer y es, al mismo tiempo, la que da el novelista con el acto de la escritura. Tanto el lector como el autor descubren esta visión a medida que la novela se desarrolla. Sartre explica esta teoría como las relaciones de conciencia entre el lector, el autor y los personajes del relato.

" Esa manera de considerar la novela, el novelista y sus relaciones como algo que "se está haciendo", como esas relaciones del novelista con el lector que, a su vez, "hace" la novela [por medio de la lectura] iba a influir a fondo y largamente a los nuevos autores".³

La mayoría de los novelistas jóvenes de la postguerra rompieron con la forma tradicional del relato y mezclaron el presente, el pasado y el futuro para captar y mostrar a los personajes en su totalidad, fuera de las divisiones artificiales del tiempo. Los escritores del "Nouveau roman", como señalaremos más adelante, quisieron reducir la ambigüedad de las relaciones temporales entre lector, autor y personajes mediante una objetividad meticulosa.

El existencialismo de Jean Paul Sartre tuvo gran aceptación en la Francia de la postguerra y le confirió a este filósofo una autoridad intelectual de primer orden. Años después, al publicar el ensayo El ser y la nada, Sartre desconcierta a sus lectores

³. Maurice Nadeau, op. cit., p.68.

proclamando que "el existencialismo es un humanismo" y que el escritor tiene un "compromiso", conceptos que contradicen sus propuestas iniciales.

* * *

Por otro lado, Albert Camus presenta en su novela El extranjero (1942) y en su ensayo El mito de Sísifo (1942), una visión del mundo que se difunde como "filosofía del absurdo"; ambas obras muestran la desesperación vivida por los hombres de esos tiempos y anuncian una nueva ruptura en la concepción de la novela. El extranjero refleja que Albert Camus se nutrió de los escritores norteamericanos al elegir procedimientos narrativos semejantes a los utilizados por aquéllos. Camus describe hechos y actitudes de su personaje (Meursault), pero nunca interviene para aclarar sus pensamientos y sentimientos. El protagonista de El extranjero exhibe un comportamiento "conductista": reacciona sólo por impulsos, así, asesina movido por situaciones externas que lo condicionan (una playa, un árabe, el sol y un revólver que tiene en el bolsillo), circunstancias que Meursault no ha originado ni buscado, pero que le exigen una respuesta; después asiste, sin interés, a su juicio y veredicto, finalmente, con la mayor frialdad camina hacia el fin de su existencia, como si no hubiera diferencia alguna entre la vida y la muerte.

Muchos lectores, durante la ocupación alemana, se sintieron identificados con el personaje de Camus porque proyectaba una imagen cruel y absurda pero verdadera, de la condición humana.

Tanto Albert Camus como Jean Paul Sartre hablan en nombre del

individuo solitario, desesperado, surgido de una guerra que borró perspectivas individuales y colectivas, y que dejó al hombre un vacío que había de reflejarse en los caminos que tomarían los jóvenes novelistas franceses. Fueron, precisamente, Camus y Sartre quienes iniciaron la búsqueda de nuevas rutas y quienes influirían tajantemente en el nacimiento del "Nouveau roman".

" Nouveau roman "

Se empieza a hablar de "Nouveau roman" después de 1950, aunque algunas obras de referencia se escribieron antes. Leo Pollmann en su estudio sobre el tema, sitúa al "Nouveau roman" en un período que abarca de 1948 a 1959. La crítica coincide en lo difícil que es discernir las similitudes de las obras escritas por los autores que se reúnen bajo el nombre de "Nouveau roman": Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Samuel Beckett, Robert Pinget y Claude Simon; ya que no son un grupo de verdadera coherencia, sino que, sencillamente, descubrieron que no podían seguir escribiendo novelas según convenciones tradicionales. Alain Robbe-Grillet corrobora lo anterior al afirmar:

" El término de "Nouveau roman", no es para designar una escuela, ni tan siquiera un grupo definido y constituido de escritores que trabajen en idéntica dirección; es sólo un cómodo apelativo que engloba a todos cuantos buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo."⁴

⁴. Robbe-Grillet, Alain. Por una nueva novela. Barcelona. Edit. Seix Barral. 1964. (Biblioteca breve, 222), p.11

Podemos decir, entonces, que "nouveau" se refiere a un cambio sustancial que supone la liquidación de la novela tradicional. "Nouveau roman" abarca además, las obras que Sartre llama "anti-novelas"⁵ y que tienen por objeto poner en tela de juicio los elementos constitutivos de la novela, "destruirla ante nuestra mirada, en el tiempo mismo que parece edificarse, escribir la novela de una novela que no se hace, que no puede hacerse ..."⁶

Los ensayos que dieron a conocer algunos de los objetivos principales del "Nouveau roman" fueron publicados en 1956 y son fundamentales para el estudio de este fenómeno literario; se trata, en primer término, de "Un camino para la novela futura" de Alain Robbe-Grillet, artículo que, en 1963, se publicó en Por una novela nueva y, en segundo lugar, La era del recelo de Nathalie Sarraute. En estos ensayos ambos autores teorizan sus opiniones, las mismas que los llevan a resultados muy diferentes entre sí. No obstante, podemos mencionar algunas notas generales de las obras consideradas como "Nouveau roman": la desaparición del héroe, en su lugar aparece el soliloquio de un personaje frecuentemente fracasado y cuyas palabras revelan su demencia o su obsesión, o aparece un universo novelesco poblado de seres que no hablan o " que hablan para no decir nada"; la desaparición del tema en el sentido anecdótico del término; el deseo de describir al mundo objetivamente y con detalle, investigando el verdadero estado de los objetos; el reflejo exacto en la novela, de los

⁵. El término fue propuesto por Sartre en el prólogo a Retrato de un desconocido (1948) de Nathalie Sarraute.

⁶. Bloch-Michel, Jean. La "Nueva novela". Madrid. Ediciones Guadarrama. 1967 (Colec. Punto Omega, 6), p.28.

datos que recoge la mirada, sin las deformaciones o interferencias que el mundo de la costumbre o la reflexión pueden ejercer sobre ellos; el cambio de los puntos de vista y perspectivas narrativas; el dar menor importancia al "qué" (contenido) y considerar más el "cómo" (técnica) de la narración.

* * *

En La era del recelo, Nathalie Sarraute muestra la decadencia progresiva de los elementos tradicionales de la novela, concebida según parámetros del siglo XIX; para la elección del título de su antología ensayística, la escritora parte de las palabras de Stendhal: "el genio del recelo ha bajado a la tierra" y, con ese nombre, quiere significar la desconfianza surgida entre el autor y el lector de novelas.

" En primer lugar, el lector recela hoy de lo que le proponga la "imaginación" del autor. Ya nadie se atreve a confesar que inventa [...] sólo importa el documento, preciso, fechado, auténtico y verificado [...] el público necesita estar seguro de que "no se le toma el pelo".⁷

Nathalie Sarraute propone acercarse a la concepción novelística de Franz Kafka, quien en El proceso presenta lo que, la autora, llama el "homo absurdus", habitante sin vida de nuestro siglo y la prueba palpable de cuántas regiones inexploradas se abren para el escritor. Nathalie Sarraute se percata de la evolución sufrida en este siglo por la novela y señala que la única renovación auténtica, reside en la novedad

⁷. Sarraute, Nathalie. La era del recelo. Ensayos sobre la novela. Madrid. Ediciones Guadarrama. 1967, p.50.

de los personajes y los conflictos. El nuevo novelista ya no presenta un estudio de tipos humanos o de "caracteres", ni de sus pasiones, por el contrario, poco a poco los personajes han perdido sus particularidades físicas, su individualidad; el escritor evita darles nombres que los sitúen cómodamente en un universo parecido al del lector, por esa razón el protagonista de El proceso es reducido a la inicial "K", que es la del propio Kafka, otro ejemplo es James Joyce que designa como "H.C.E." al personaje de su novela El despertar de Finnegan; esto es, el personaje se ha convertido en "un ser sin contorno, en un "yo" anónimo que es todo y que no es nada y que, la mayoría de la veces, es tan sólo un reflejo del propio autor."⁴

Tampoco se presenta una intriga cuidadosamente armada, con un tiempo y un espacio bien determinados, porque el autor se preocupa por asir la realidad con todas sus contradicciones y complejidades y la analiza tan profundamente como le permite su mirada.

Tropismos, el primer libro de Nathalie Sarraute, data de 1936 pero había pasado totalmente inadvertido. Cuando aparecen Retrato de un desconocido (1949) y Martereau (1953), y gracias al apoyo de Sartre que publicó en "Tiempos modernos" los manifiestos de la autora, Nathalie Sarraute se coloca a la vanguardia de los "nuevos novelistas". En Tropismos, la escritora nos presenta grupos de seres humanos en diferentes situaciones, determinados por el lugar o la circunstancia: mujeres platicando en un salón de té, transeúntes contemplando un escaparate, hombres reunidos en torno al fuego; todas las conversaciones que dichos grupos

⁴. Ibid., p.49

llevan a cabo se dan dentro de patrones fijos, Nathalie Sarraute pone, así, de relieve una humanidad de lugares comunes; "tropismos" son para ella, hombres y mujeres anónimos sometidos a estímulos físicos o exteriores. Por medio de esta novela Sarraute estudia y descubre una materia psicológica nueva: "las parcelas de la psicología cotidiana"; ella observa que nuestras acciones no liberan los secretos de los rincones oscuros del ser y sugiere la existencia, bajo apariencias banales, de un mundo subyacente cuyas relaciones, el novelista debe descubrir y mostrar. Tropismes revela una comunidad de trato formulario, en la que los personajes viven un aislamiento desesperado, intentando en vano acercarse a "los otros", es un mundo en que la existencia no llega a manifestarse, pues los hombres no logran conquistar su individualidad.

"La problemática existencial, la conciencia de la falta de esencia y del estar desarraigado respecto de cualquier sentido encontró así en Tropismes una forma que muestra ya la intelectualidad y exclusividad característica del "Nouveau Roman" y un parentesco potencial con el existencialismo de Sartre."

Asimismo, Nathalie Sarraute observa que oculta en la realidad hay una "subconversación" que aflora continuamente y que constituye la verdadera comunicación. La "subconversación" está compuesta por gestos que contradicen lo hablado, silencios, actitudes corporales, inflexiones, etc., que dan muestra de las relaciones de adaptación, de agresividad o defensa que los hombres mantienen entre ellos; tal subconversación es una especie de diálogo silencioso que sostenemos con los demás y que sólo

9. Pollmann, Leo. La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica. Madrid. Edit. Gredos. 1971. (Biblioteca románica hispánica), p.86.

nosotros comprendemos. Para Sarraute las palabras son objetos duros y llenos, el motivo por el que constituyen el instrumento más valioso para el escritor, es el juego de acciones y reacciones que provocan. La palabra para esta novelista es una realidad de dos capas, sumamente peligrosa "porque resulta increíble la velocidad con que pueden hacer mella en el interlocutor [por] la precisión con que se dirigen sin titubeos a sus puntos más secretos y vulnerables [...] sin que él tenga medios ni ganas. Pero, una vez en su interior, crecen, estallan provocando a su alrededor ondas y remolinos que crecen [...] y se esparcen en la superficie convertidas en palabras."¹⁰

Las novelas Retrato de un desconocido y Martereau confirman la filosofía expresada por Nathalie Sarraute en La era del recelo con respecto de la palabra; ambos relatos prescinden de una anécdota a la manera convencional. Retrato de un desconocido (1949) contiene una especie de proceso sobre un plano episódico que se refiere a la temática existencialista del "otro" que intenta convertir en cosa al "yo"; ese "yo" es un narrador anónimo que el lector descubre luego de deducir sus declaraciones y después de interpretar el caos lingüístico que se le presenta desde la primera página.

En el caso de Martereau, Nathalie Sarraute demuestra cual es la salida que el hombre tiene para defenderse de las palabras hirientes, las que se introducen en su psique y estallan dentro. La solución que da la escritora en esta novela es convertirse en "cosa", en algo impenetrable.

En Le Planétarium (1959), Sarraute expone nuevamente la idea

¹⁰. Sarraute, Nathalie. op. cit., p.83

de que los personajes no tienen importancia alguna, como tampoco importa la intriga que sirve de hilo conductor del relato, lo relevante es, igual que en sus novelas anteriores, los lugares comunes de la conversación cotidiana y, especialmente, examinar el movimiento de individualidades que se mueven dentro de un sistema en el que se atraen o se repelen, influidos además por estereotipos sociales, como la moda.

Nathalie Sarraute aborda el drama solitario de la creación en Entre la vida y la muerte (1968); esta novela es la descripción del proceso de la creación literaria, de la maduración y nacimiento de un libro, del momento en que el escritor intenta, por medio de las palabras, sugerir lo indecible; la obra se hace "entre la vida y la muerte" pues, las palabras, según la autora, se desecan al menor descuido y la novela se ve amenazada por el deterioro a medida que se va haciendo; paradójicamente, entre lo inexpresado y lo expresado, la obra, amenazada constantemente, se va formando poco a poco gracias a las pulsaciones de lo que Nathalie Sarraute llama "parcela de sustancia viva" que es "lo que no se deja nombrar, esa cosa impalpable, tímida, tenebrosa, que camina, progresa suavemente, propulsando las palabras, haciéndolas vibrar ..."

Finalmente, Sarraute afirma, con Entre la vida y la muerte, que la creación literaria es otra máscara que disimula la angustia de vivir.

En sus novelas esta escritora pone en práctica una psicología que centra su atención en los movimientos más pequeños de la

¹¹. Mauriac, Claude. La aliteratura contemporánea. Madrid. Ediciones Guadarrama. 1972. (Colec. Punto Omega, 154), p.363.

conciencia o de la subconciencia; repara en los vacíos y, en especial, en el espacio que separa, rodea y da significado a las palabras utilizadas en la conversación. En esto reside su aportación al "Nouveau roman".

* * *

Alain Robbe-Grillet asevera, igual que Nathalie Sarraute, que el novelista debe excluir de su obra toda anécdota, como consecuencia, no puede existir en la novela un personaje tradicional; afirma, también, que el escritor debe rechazar las categorías de tiempo y espacio, así como el análisis psicológico. Todo esto en favor de la objetividad de la narración, único fin del novelista, a quien Alain Robbe-Grillet pide olvidarse de sí mismo para mostrar el mundo exterior tal y como éste se nos impone, sólido, duro, inabordable; es decir, el novelista tiene que renunciar, en la medida de lo posible, a la subjetividad de la mirada y debe reflejar el mundo como es, ni signficante, ni absurdo, sino presente, porque el objeto, sin que lo humanice el punto de vista del escritor, es sencillamente, presencia:

"... habría pues que intentar construir un mundo más sólido, más inmediato. Que sea ante todo por su presencia por lo que se impongan los objetos y los gestos [...] por encima de toda teoría explicativa que tratara de encerrarlos en un sistema cualquiera de referencia sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, etc."¹²

Las primeras novelas de Robbe-Grillet, Les Gommes (1953), El mirón (1955) y La celosía (1957), exhiben este modo de ver el

¹². Robbe-Grillet, Alain. op. cit., p.27

mundo; el escritor se prohíbe mirar más allá de lo que el ojo puede percibir. En estas novelas los personajes no pueden definirse con seguridad, no tienen una identidad personal, aparecen sólo como una "mirada narradora" pasiva y fría; no importan sus sentimientos y pensamientos, por tal razón, el autor evita el uso de adjetivos que revelen la psicología del personaje y sus diálogos se presentan como palabras vacías de significación.

Les Goumes alude al objeto, como el mismo título indica; este relato se apoya en una historia velada: la investigación de un policía para descubrir un asesinato que no se ha realizado (situación que él ignora). La intriga se pierde en medio de lentas descripciones de objetos, gestos y pasos para llevar a cabo la misión del agente, quien finalmente cierra la historia al convertirse en el propio asesino.

El mirón es una novela construida mediante el procedimiento de la narración concéntrica para presentarnos objetos sin significación; el objeto principal de la descripción es una joven a quien el protagonista (un vendedor de relojes) ha violado, esto es sugerido por imágenes retrospectivas, por el monólogo interno y por la descripción detallada y redundante de objetos que parecen no ser significativos: colillas de cigarros, un sapo aplastado, un sendero que lleva al mar, envolturas de caramelos, etc. Estos recursos dan forma a la técnica narrativa utilizada aquí por Alain Robbe-Grillet.

Así como El mirón hace referencia a unos ojos, a "alguien que percibe", La celosía es, de entrada, un título ambiguo; el primer sentido de la palabra se relaciona con un objeto: una persiana

y, el segundo, con el sujeto: los celos. Esta segunda significación nunca se dice claramente, pero la recurrencia a imágenes vistas por unos ojos que observan a través de una persiana, hace al lector comprender la obsesión de esa mirada y relacionarla con un hombre celoso. Otra vez, Robbe-Grillet realiza en esta novela la descripción de los objetos vistos por un ojo que únicamente revela la disposición de aquéllos, su aspecto, su conformación, sin dar ninguna interpretación, característica que comprueba la teoría de este escritor:

" Registrar la distancia entre el objeto y yo, y las distancias propias del objeto [...] sus medidas, y las distancias de los objetos entre sí, e insistir [...] que se trata solamente de distancias (y no de desgarramientos), equivale a dejar sentado que las cosas están ahí y que no son nada más que cosas, [...] De aquí en adelante queda descartada toda complicidad."¹³

En 1959, Alain Robbe-Grillet publica En el laberinto donde limita la escena a una habitación en la que el "yo" narrador - un soldado - tiene que conformarse con los objetos que hay en dicho lugar para crear una novela. Hay en esta obra los recursos propios del "Nouveau roman" como la falta de hilación narrativa y el uso de la técnica que paraliza una escena, convirtiéndola en una imagen inmóvil que se sumerge después en sí misma para hacer aparecer otra; cabe mencionar que esta técnica proviene del cine, por eso, la crítica coincide en afirmar que es en ese arte donde las teorías de Robbe-Grillet encontraron un medio más apropiado para desarrollarse plenamente, tal como lo confirman las películas El año pasado en Marienbad (1961) y El inmortal (1963), cuyos argumentos le pertenecen. En estas películas la

¹³. Robbe-Grillet, Alain. op. cit., p.86

cámara reconstruye el mundo de los objetos con toda naturalidad, dando muestra clara de que carecen de profundidad y significación, de que sólo existen en el presente y en un tiempo que parece que se detiene, gracias a la técnica del "flash-back" que sirve para dar cuenta de la duración, ya que el cine tiene la incapacidad de hablar en pasado. En cuanto al lenguaje usado por los personajes de estas películas, podemos decir que está lleno de lugares comunes, que impiden considerarlos como individuos con identidad propia y se convierten también, en meros objetos a los que podemos observar con indiferencia.

En síntesis, para Alain Robbe-Grillet los elementos constitutivos de la novela serán, en primer lugar, los objetos, incluidos en esta categoría los seres humanos y, en segundo, la novela en sí misma. Para este escritor la referencia al mundo exterior o los juegos de la imaginación tienen como único propósito imponer la realidad de la novela, la realidad de una obra que remite siempre a sí misma, sólo de este modo se logra la ambición de Flaubert: escribir un libro sobre nada, que se mantenga en pie por sí sólo, sin atadura alguna con el exterior.

" La escritura novelesca no se propone informar [...] sino que es ella quien constituye la realidad. No se sabe nunca lo que busca, ignora lo que tiene que decir [...] es invención del mundo y del hombre, invención constante y perpetuo replanteamiento."¹⁴

Robbe-Grillet concluye su teoría asegurando que el escritor no tiene nada que decir, sólo una manera de decir, de lo único que dispone es de la palabra, de la escritura, más allá de este lenguaje hay sólo vacío:

¹⁴. Alain Robbe-Grillet, op. cit., p.181

" Antes de la obra, no hay nada, ni certeza, ni tesis, ni mensaje. Creer que el novelista tiene "algo que decir", y que busca luego cómo decirlo es el más grave contrasentido. Pues [...] ese "cómo" [...] es lo que constituye su proyecto de escritor, proyecto oscuro como pocos, y que será después el dudoso contenido de su libro."¹³

* * *

Otro de los escritores del "Nouveau roman" es Michel Butor quien, en sus obras La modificación (1957) y Grados (1960), hace patente el camino que tomaría esta tendencia literaria: el presentar la novela como tema del mismo relato. En cada una de las obras de Michel Butor la forma novelesca es puesta en tela de juicio y es inseparable de la búsqueda constante que para él representa la creación novelística, búsqueda que Butor resume en tres tareas inherentes a la novela: denuncia, exploración y adaptación; en este sentido, la novela es para él un campo experimental cuya finalidad es descubrir nuevas posibilidades de la realidad.

La modificación es considerada la novela más importante de Michel Butor, en ella el contenido guarda estrechas relaciones con el existencialismo de Sartre, aunque el personaje de La modificación es sólo un soporte para mostrar " algo" que ha pasado dentro de él y que se relaciona fuertemente con el título: el cambio de opinión de un empleado (Léon [sic] Delmont) respecto a su decisión de abandonar a su mujer e hijos, para unirse a su amante en Roma. Esta renuncia de la decisión inicial ocurre durante una noche en un ferrocarril, en la que, el

¹³. Ibid., p. 158

protagonista se hace consciente de su condicionamiento por las cosas, los hombres y los lugares que le rodean; el percatarse es la única acción verdaderamente libre que este personaje puede realizar; en eso consiste "la modificación", esa es la respuesta a su existencia condicionada por la rutina diaria y la familia. Michel Butor introduce en esta novela, el "usted" como voz narrativa, con esta técnica hace que el lector se identifique con los sucesos como si se tratara de una experiencia propia.

Grados ilustra la definición que Sartre dio de la antinovela, pues su tema es el fracaso de una novela: un profesor pretende escribir una novela que no se realiza. En este relato, Butor también muestra un mundo rutinario donde los personajes se aburren y lo describe con tal exactitud que el lector siente como suyo ese tedio.

Todas las novelas de Michel Butor están marcadas por el deseo de experimentar nuevas formas, de construir nuevas novelas, sacando provecho, al mismo tiempo, de las técnicas empleadas por los grandes autores de principio del siglo XX, especialmente Proust y Joyce, como podemos comprobar en Pasaje de Milán (1954), en donde el autor practica la segmentación de escenas para presentarnos simultáneamente la vida de tres personajes independientes entre sí. Asimismo en El empleo del tiempo (1956) aborda el problema del tiempo novelesco mostrándolo como un laberinto de temas e imágenes que hacen al lector confundirse, avanzar y regresar a los mismos lugares, sin que él sepa que son los mismos porque ha retornado a ellos por caminos distintos.

Butor continuó su exploración técnica en Móvil (1962) y en Descripción de San Marco (1963), en estas novelas experimenta con

variaciones tipográficas, de manera que la página semeja una pantalla en la que son posibles diversos encuadres; la lectura se dificulta porque el novelista propone una nueva forma de seguir la obra: leer en diagonal; con esta innovación el lector se convierte en espectador, pues estos libros parecen no haberse escrito para ser leídos, sino simplemente, para ser contemplados.

Michel Butor quiere, en conclusión, que el acto de la creación se renueve en cada lector, pues sus experimentos implican, por parte de quien lee, abandonar su tradicional papel pasivo y participar, en cambio, en la realización de la novela (con el acto de la lectura) y en el descubrimiento de nuevas realidades.

* * *

Para el crítico Leo Pollman, Samuel Beckett, Robert Pinget y Claude Simon, forman una escuela especial frente a Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y Michel Butor, ya que los primeros se caracterizan por la conservación de dualismos (tématica de la búsqueda, tensión entre carne y espíritu, etc.), así como el parcial distanciamiento de las ideas existencialistas de Sartre; sin embargo, hay puntos de coincidencia con el "Nouveau roman" del segundo grupo, por ejemplo, la falta de consistencia en los personajes, la ruptura del hilo narrativo y la reflexión de la novela como tema de sí misma.

* * *

Samuel Beckett sostiene la idea de que una obra de arte es

la expresión de una realidad incommunicable que se trata de comunicar, y de que el arte es la apoteosis de la soledad.

En este sentido su antinovela El innombrable (1953), presenta a un personaje que llega al punto de no poder decir lo que desea, sino sólo hablar para no decir nada, de esto resulta una ruptura entre la sintaxis y la razón que hace de esta novela un discurso inútil. El hablante de El innombrable es un ser sin identidad ni memoria y es incapaz de formar pensamientos coherentes, no obstante, tiene que cumplir una tarea absurda: hablar, acción que, paradójicamente, no resulta fácil. A medida que la novela avanza podemos creer que en verdad no se ha dicho nada y, sin embargo, cada palabra escrita es esencial porque esa nada constituye la razón de ser y la justificación del escritor, pues para Beckett no hay presencia del hombre en el mundo si no se ha materializado en palabras. Beckett realiza en sus novelas una auténtica investigación de la realidad por medio del lenguaje, ese lenguaje que llena el vacío esencial que existe en el hombre y en el mundo, y que resulta ser sólo lenguaje, incapaz de comunicar lo inexpressable, lo indecible, lo innombrable. Esta incapacidad para comunicar desemboca en el silencio que, para Samuel Beckett, representa a un tiempo la pobreza y la única riqueza del escritor.

Las ideas de Beckett se acercan a las de Maurice Blanchot y a las de Georges Bataille; el primero publica, durante la Segunda Guerra Mundial, una colección de ensayos (Faux Pas) en donde incluye el hecho de escribir y en donde sostiene que " toda escritura, todo lenguaje conducen al silencio" y que "escribir es hacer el aprendizaje de la muerte". Para Maurice Blanchot la

"nada" se encuentra en el centro mismo del lenguaje, él cree que el escritor "no tiene nada que decir", pero su razón de ser es "tener que decir esa nada".

La obra de Georges Bataille está animada por "la voluntad de lo imposible", según la tesis de este autor, el novelista escribe para tomar conciencia del movimiento por el que toda experiencia desemboca en la nada; Bataille también afirma que la única manera de redimir la falta de escribir es destruir lo que se ha escrito, aunque esa destrucción deja intacto lo esencial. El propósito del escritor es, por lo tanto, la búsqueda de lo imposible.

Las tesis de Blanchot y Bataille se verifican ampliamente en la obra de Samuel Beckett y llegan indirectamente a las novelas de otros dos autores del "Nouveau roman": Robert Pinget y Claude Simon.

* * *

Robert Pinget presenta en Le fiston (1959), los temas del aislamiento y la frustración; lo novedoso en este relato es la estructura especular, a falta de una continuidad narrativa, encontramos personajes que se fabrican sin cesar unos a otros. Este autor concede gran importancia al diálogo, esto puede comprobarse en L'inquisiteur conformada por cerca de quinientas páginas de preguntas y respuestas, un largo interrogatorio sobre una desaparición y, en Autour de Mortin (1965), otra serie de diálogos que se supone son entrevistas radiofónicas para dar a conocer mejor a un autor desaparecido. En estas novelas no importan los personajes ni la intriga sino el lenguaje.

En la obra de Robert Pinget aparecen muchas conversaciones incoherentes y falta de continuidad episódica, ya que el argumento carece para él de importancia, lo que interesa es "la manera de decirlo", en estas características podemos reconocer la influencia de Beckett. Quelqu'un (1965) trata de una novela sobre la no realización de una novela; apenas comienza su relato, el narrador de esta obra queda bloqueado, necesita, entonces, volver a empezar, pero al llegar al mismo punto tropieza con una dificultad igual y regresa al comienzo. Para los héroes de Pinget su realidad, por pobre que sea, constituye su riqueza y, al igual que Beckett, las novelas de Pinget concluyen con la comprensión absoluta de que "no hay nada que decir y que nunca se terminará de decirlo".

* * *

Claude Simon se relaciona con el "Nouveau roman" al suprimir la historia en sus novelas pero, en cambio, sí utiliza personajes y se vale de la psicología; los temas a los que recurre son la muerte, el absurdo de la vida, la sexualidad, la guerra y la fatalidad; en cuanto a la técnica, podemos encontrar influencia de Proust y de Joyce: supresión de la puntuación, variaciones tipográficas, acciones simultáneas, frases interminables, largos paréntesis. Por otro lado, encontramos descripciones con los datos más exactos que la mirada puede registrar. Así, El viento (1957) resulta una novela densa, difícil, en la cual existen, además, inmovilización de escenas, suspensiones temporales por medio de paréntesis. En L'Herbe (1958), Claude Simon quiere

agotar la doble realidad simultánea del mundo exterior y sus reflejos, muchas veces contradictorios, en el espíritu; la observación tiene en este relato más relevancia que la imaginación, no hay historia, se va haciendo sin dirección fija y, sin embargo, constituye el único objeto de la novela.

En El camino a Flandes, Claude Simon destruye la cronología y refleja el pensamiento que se sirve de imágenes vagas que se van encadenando; en esta obra vemos, nuevamente, una novela que es el tema de la misma novela.

* * *

Todos los escritores del "Nouveau roman" llegaron, aunque por caminos distintos, a poner el acento sobre el proceso de la creación, sobre el lenguaje y en la técnica que constituye al texto novelístico. Esta propuesta introdujo una problemática nueva en los estudios literarios: la toma de conciencia sobre el acto de escribir, esto significó la aceptación de que la novela es, ante todo, un objeto lingüístico cuya finalidad se cumple en sí mismo, motivo por el que los "nuevos novelistas" afirman "no tener nada que decir".

Las ideas del "Nouveau roman" cristalizan a partir de 1960, cuando se funda "Tel Quel", revista dirigida por el escritor francés Phillippe Solers; en ella exponen sus ideas un grupo de autores como Roland Barthes, Michel Foucault y Julia Kristeva, quienes se propusieron (utilizando los trabajos de los formalistas rusos y de los estructuralistas franceses) elaborar una "teoría de la escritura", para esto estudiaron el modo de

producción de los textos e introdujeron el concepto de "intertextualidad" que explica un texto como la reunión de varios textos de los que es, a la vez, la relectura, la condensación, el desplazamiento y la profundidad y cuyo valor reside en su acción integradora y destructora de otros textos. Los escritores de "Tel Quel" propusieron también como único tiempo y espacio, los del libro; rechazaron la noción tradicional de creación y de autor, así como los modos habituales de lectura. Podemos decir que este grupo proporcionó una teoría coherente y rigurosa a las innovaciones propuestas por el "Nouveau roman".

Resumiendo, el acercamiento a los escritores sobresalientes del "Nouveau roman" ha tenido como primer objetivo mostrar las particularidades que cada uno presenta, pero la pretensión fundamental es resaltar coincidencias entre ellos, de tal modo que podamos recopilar las aportaciones del "Nouveau roman" al género narrativo y podamos ubicar, en forma precisa, la técnica novelística en la que se incluye la obra de Josefina Vicens, objeto de este estudio. Las características más representativas de esta tendencia literaria se pueden resumir en los siguientes apartados:

- * Desmitificación del "héroe" novelístico tradicional. En su lugar aparece un personaje angustiado, condicionado por las circunstancias, incapaz de acciones elevadas, en desacuerdo consigo mismo.

- * Un "héroe" a quien se le ha suprimido el nombre o sustituido por iniciales o sencillos pronombres (él, usted)

o simplemente un hombre cualquiera que vive en un tedio constante, inadaptado en un mundo indiferente.

- * Supresión de la historia o anécdota. La acción que presentan estas novelas es trivial y hasta aburrida, como es, en apariencia, la vida de un hombre común, pero eso carece de importancia. Lo esencial es poner de relieve esa realidad. La anulación de la historia es conseguida gracias a procedimientos como: la repetición de algunos temas obsesivos; el desvelamiento progresivo en el que el autor alude a sucesos que posteriormente serán descritos y hace referencia a conversaciones que se reproducirán más tarde; la asociación de ideas y de imágenes como los recuerdos o cuadros exteriores e interiores que permiten ligar los acontecimientos a la conciencia del interlocutor; la abolición del tiempo narrativo conseguida, principalmente, por la ampliación que permite ver en forma aislada una realidad que, normalmente, pasaría inadvertida; el "ralenti", procedimiento que consiste en suspender los objetos o las acciones en el espacio, dándoles una duración inusitada. Todos estos métodos posibilitan la dilatación del hilo narrativo y, al mismo tiempo, permiten una interiorización de los acontecimientos y la sensación de que no sucede nada, de que no hay anécdota.

- * Voluntad de descripción exacta y objetiva de la realidad cotidiana. El novelista desea plasmar un mundo de objetos privados de toda significación, objetos que no son más que

presencia. La precisión en la descripción es lograda, por un lado, con la simplificación de la sintaxis: un sujeto seguido de un predicado, generalmente unido al sujeto por el verbo ser; el uso de verbos tomados de la geometría, por ejemplo: intersectar, desplazar, prolongar, recorrer, etc., y de adjetivos semejantes (perpendicular, diagonal, etc.); la rareza de los posesivos comprueba un mundo objetivo, sin implicaciones personales. Por otro lado, los escritores del "Nouveau roman" caen en la abundancia verbal: utilización de frases complejas que abren varias perspectivas visuales o temporales; incidentes que conducen al azar o a ninguna parte; paréntesis que envían al pasado o proponen una interpretación.

- * El uso del presente de indicativo (que hace coincidir la escritura y la percepción) con la intención de exaltar la ausencia de toda relación entre el "yo" del autor y los objetos que lo rodean y, en consecuencia, subrayar la ausencia de todo sentimiento. En la conjugación, el presente está lleno de presencia, pero vacío de significación, por eso los "nuevos novelistas" consideran este tiempo como el "tiempo de extrañeza y de soledad", propio para reflejar sus inquietudes.

- * La novela como soporte de imágenes visuales que pretenden ser la representación más cercana posible a las cosas. Hay en este rasgo del "Nouveau roman" una influencia directa del cine, de este arte precisamente, toman los escritores

del "Nouveau roman" algunas de las técnicas descritas, sobre todo el uso del presente de indicativo, tiempo por excelencia de la narración cinematográfica, pues la imagen está únicamente presente. El "flash-back" extraído también del cine, fue el modo que optó la novela para transportar el pasado al tiempo presente, en contraposición con el deseo del cine de representar, mediante ese procedimiento, lo que ya sucedió.

- * Los seres humanos que aparecen en estas novelas son considerados como simples objetos y están marcados por falsas relaciones que los conducen a diálogos donde imperan las frases hechas, los lugares comunes. Son seres que utilizan un lenguaje que no dice nada.

- * Desaparición del narrador omnisciente. El narrador se diluye en el "discurso vivido" y en el soliloquio, que es una transformación del monólogo interior. Estamos ante la novela del hombre que habla solo y en voz alta. Sin embargo, para que el soliloquio sea verosímil es necesario que pertenezca a un personaje inadaptado, a un hombre solitario o a un obseso, así nadie se sorprenderá de que hable de esa manera. En los soliloquios presentados por esa tendencia literaria, el personaje habla comúnmente de actividades que le están prohibidas o que son imposibles de realizar (pensemos, por ejemplo, en la creación de una novela).

- * La utilización del soliloquio como soporte de la novela ha cambiado el "punto de vista" del escritor, de modo que la dirección de la obra se presenta como la misma de su propia creación, de esto resulta que la novela misma es el tema de la novela, y de ello deriva también que el escritor pretenda "no tener nada que decir".

- * Una orientación hacia preocupaciones lingüísticas, hacia el proceso de la creación, lo que convierte a la escritura misma en su tema y materia. El "Nouveau roman" presenta al autor frente a su obra, descubriendo su estilo, su tema y su vocación.

- * Los escritores del "Nouveau roman" llegaron con sus obras y sus técnicas a la autorreferencia de la propia narración, considerada, antes que nada, como objeto literario. Podemos concluir que en esto se basa el carácter de "antinovela" del "Nouveau roman".

* * *

Aún cuando el "Nouveau roman" y la novela iberoamericana muestran una evolución que coincide en años de inicio y se caracterizan, en forma semejante, por una búsqueda de nuevas estructuras para la novela, por una intelectualización en aumento y por una conciencia teórica sobre el acto de escribir, cada vez más notable, es evidente que representan realidades distintas y, por tanto, autónomas.

La novela en Iberoamérica se ve influida o determinada por su ascendencia indígena, por su naturaleza mestiza y por su herencia hispánica, todo esto enfatiza su carácter heterogéneo y su deseo de romper con formas novelescas que, aunque tradicionales, no eran auténticas; formas que no correspondían al concepto del mundo de los escritores iberoamericanos. Recordemos que el mundo para los iberoamericanos es y ha sido siempre (como Leo Pollmann acertadamente dice) "una realidad mágica que, a la postre, se burla de todos los intentos por contemplarla claramente"¹⁶

Por lo tanto, no podemos pensar en una influencia francesa decisiva en nuestras novelas, pero sí se puede hablar de analogías, similitudes que parten de la temática existencialista y llegan hasta la reflexión sobre la novela como objeto lingüístico.

El libro vacío y la novela autorreferencial

Ya hemos visto páginas atrás que, en la literatura mexicana, la novela evolucionó hacia la metaficción (autorreferencia) en los años sesenta; Sara Sefchovich explica el cerrarse de la novela para volverse a sí misma, primero, por una oposición a la cultura norteamericana y una predilección por la francesa (presidida en ese tiempo por el afán lingüístico y formal) y, después, por el ambiente social de aparente paz y modernidad, que permitió a los escritores refugiarse en problemas cotidianos, en la búsqueda de lo esencial de las relaciones humanas y, al mismo

¹⁶. Pollmann, Leo. op. cit., p.78

tiempo, interrogarse sobre su escritura, es decir, su creación.

Es en la década de los setentas cuando, de manera definitiva, las novelas indagan sobre su propia realización, convirtiendo a la técnica en el tema de la novela.

La publicación de El libro vacío de Josefina Vicens en 1958, marca la apertura de un camino para la novela mexicana: autorreferencia (metaficción, para algunos autores; relato especular, para otros y, como hemos visto, "novela de la novela" para los escritores franceses).

Josefina Vicens expresó su intención como novelista en la voz de José García, protagonista de su novela, cuando escribe lo fabuloso que sería el que las palabras pudieran "sostenerse por sí mismas, sin los andamios del argumento"¹⁷; su propósito es semejante al de Flaubert y al de los escritores del "Nouveau roman".

Observamos en las novelas autorreferenciales mexicanas que la preocupación por contar algo se ha desvanecido (postura parecida en las del "Nouveau roman"); en su lugar, escritores como Josefina Vicens tienen una inquietud sustancial: la nada; y buscaron, finalmente, la expresión de esa nada o el inevitable silencio.

"Todo esto y todo lo que iré escribiendo es sólo para decir nada y el resultado será, en último caso, muchas páginas llenas y un libro vacío."¹⁸

Esa nada es la paradoja de la creación y del hombre mismo: la

¹⁷. Vicens, Josefina. El libro vacío. México. Ediciones Transición. 1978. p.17.

¹⁸. Ibid., p.44.

afirmación de "no tener nada que decir" niega la existencia, y la necesidad de "tener que decir esa nada" afirma el ser.

Igual que los grandes autores, Josefina Vicens encuentra que la existencia del escritor depende de su mesa de trabajo; su única desgracia y felicidad es, contradictoriamente, escribir.

" Para mí la escritura es un acto absolutamente solitario, doloroso e interior [...] estar frente a una página en blanco implica un sinnúmero de sufrimientos, aunque ... el infierno también es un deleite."¹⁹

El libro vacío es una novela precursora de nuevas formas narrativas en México, en tanto que proporcionó nuevas posibilidades de entender el proceso de la creación y otro modo de participación del lector; representó, al mismo tiempo, la búsqueda de vínculos con tendencias cosmopolitas, pero sin abandonar lo propio.

¹⁹. Fragmentos tomados de las entrevistas realizadas por Rafael Luviano Delgado y Gustavo Flores Rizo para los suplementos "La cultura al día" y "El búho" de Excélsior, en 1985 y 1988.

CAPITULO III

El libro vacío, un enfoque analítico

Introducción

El libro vacío es una novela que no ha sido valorada en su totalidad. Desde su aparición, en 1958, la mayor parte de los críticos, en virtud de que el primer plano de la novela la presenta como un relato intimista, han destacado algunos aspectos que llevan a conclusiones de tipo psicológico y sociológico. Sin embargo, la complejidad de la novela en su aparente sencillez, obliga a profundizar en los problemas de su estructura y de su estilo si se quieren apreciar sus méritos en plenitud.

Procedamos entonces, al análisis detallado de cada uno de los elementos que conforman la excelente novela de Josefina Vicens, partiendo de la aseveración de que " una novela es un relato asumido por un narrador en determinada persona gramatical, que alude a un tiempo dado y nos pone en contacto con ciertos personajes"¹, cada una de estas entidades se constituye exclusivamente en el plano del discurso y sólo a partir de él.

¹. TACCA, Oscar. Las voces de la novela. Madrid. Edit. Gredos. 1985. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 194), p.12

Los aspectos temáticos

En El libro vacío, primera novela de Josefina Vicens, se advierte la crisis interna de un hombre que se debate entre la imposibilidad de escribir una novela, ya que su única materia es la nada, y la necesidad dominante de expresar esa nada para evadir el silencio que lo llevaría a su propia inexistencia.

Aunque no puede hablarse de asunto porque, en el sentido tradicional del término, no lo hay en este relato, la lucha interior del protagonista da pauta a la historia en la cual, Josefina Vicens desarrolla varios aspectos temáticos: la angustia existencial, la enajenación, la incomunicación, la muerte y la soledad, todos ellos se interrelacionan a lo largo de la narración ocultando, frecuentemente, el tema fundamental: la reflexión sobre la escritura.

En algunas notas periodísticas se afirma que El libro vacío es una novela autobiográfica, se dice que José García es la proyección de la autora y que, incluso, el nombre del protagonista (masculino de Josefina) deriva de la combinación de seudónimos utilizados por la escritora cuando hacía crónica taurina y firmaba como "Pepe Faroles", y cuando realizaba crítica política con el sobrenombre de "Diógenes García". La autora expresó las siguientes objeciones a la aseveración anterior:

" Me interesa la psicología masculina, los problemas que abaten al varón, los que lo enorgullecen. Tal vez me hubiera sido muy difícil escribirlo en femenino porque entonces yo me hubiera entremezclado en el asunto. Hubiera sido falso, petulante. ¿Porqué voy a escribir una autobiografía?

¿Quién soy? Nadie."¹

Josefina Vicens negó la relación autobiográfica con su personaje, pero lo que resulta cierto es que su conocimiento cercano y exacto de la burocracia fue producto del ambiente en que ella se desarrolló profesionalmente la mayor parte de su vida; asimismo, aceptó siempre como propia la angustia que José García experimenta ante el acto de escribir.

Una vez establecido que la relación de Josefina Vicens es semejante a la que todo autor guarda con su obra, en razón de ser ésta un vehículo para expresar preocupaciones personales, podemos decir que los personajes del libro vacío responden a la necesidad de la escritora de otorgar un nombre, un rostro, una personalidad a sus inquietudes humanas y literarias.

La geografía y la atmósfera

El ambiente que rodea la vida del protagonista está determinado por la sensación de soledad y de opresión; a la creación de esta atmósfera contribuyen los espacios en que se mueve este personaje: su despacho, una pequeña habitación donde también están "la máquina de coser, un armario y unas cajas en donde (su mujer) guarda las cosas más inverosímiles." (p.53)

La oficina en donde trabaja como contador también es un sitio cerrado, tiene una pequeña ventana frente al escritorio, pero no puede verse el cielo, ni de dónde procede la luz.

La soledad acompaña a José García aún en sus actividades

¹. GONZALEZ DUEÑAS, Daniel y Alejandro Toledo. "Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra" en "Sábado". Supl. de Uno más uno, dic., 20 de 1986, p.3

cotidianas. Su personalidad introvertida lo margina de los demás; el protagonista se dedica solamente a oír y a observar a quienes lo rodean. Los personajes con los que José convive diariamente (incluyendo su familia), permanecen indiferentes a sus preocupaciones porque no las conocen o, sencillamente, porque no podrían comprenderlas.

Existe una incertidumbre constante en el ambiente que rodea a las acciones y un malestar surgido de la extrañeza que José García siente en relación con la sociedad en la que se desenvuelve; es cierto que tiene amigos y que hay entre ellos un clima de cordialidad, pero esa atmósfera es aparente, en realidad, cada uno vive sus propios problemas y son seres extraños entre sí.

En la familia de José García prevalece una atmósfera en la que impera la rutina. Existen conversaciones, casi forzosas, propiciadas por el trato diario, por el compartir problemas cotidianos, pero no hay un interés real por conocerse, por saber qué pensamientos invaden a cada uno, es decir, se vive en un ambiente de incomunicación.

El protagonista se siente condenado a la inexistencia, por esa razón, escribir es una forma de testificar que está vivo; de intentar que los demás escuchen su voz y de romper el clima de indiferencia en el que está inmerso. Sin embargo, el escribir no le proporciona la tranquilidad que él esperaba, por el contrario, esa acción se convierte en algo decepcionante que aumenta su angustia. José García está consciente de que difícilmente podrá cambiar su personalidad y su vida cotidiana; sabe con certeza que la novela, que pretende escribir, podría ser infinitamente

corregida y, por tanto, es imposible de realizar; esta realidad contribuye a acrecentar la atmósfera de opresión en la vida del personaje.

No existe una ubicación exacta del lugar geográfico en el que se desarrolla la vida del protagonista, se dan leves indicios, que hacen pensar en la ciudad de México, como giros léxicos propios de nuestro país ("mariachis", "querida" por amante), incluso se habla de la Alameda, aunque resulta ambiguo porque no se especifican datos sobre la localización de ese lugar simplemente se describe como "un parque con bancas y árboles".

En cuanto a la época a que se refiere la novela, tampoco podemos situarla con precisión, es posible arriesgar la afirmación generalizada de que se trata de los años del llamado "milagro mexicano" (1955-1960), que corresponde al período, en que la influencia de Estados Unidos se dejaba sentir con fuerza en todos los órdenes de la vida en México, el comienzo de la industrialización que implicó cambios profundos en la identidad nacional. Prueba de esta aseveración son las expectativas que tienen los personajes de esta novela, como lo veremos al analizarlos.

El empleo del tiempo

El manejo del tiempo en la novela de Josefina Vicens alcanza momentos de gran complejidad, ya que existe en la novela un tiempo de la ficción, un tiempo de la escritura y un tiempo de la lectura estrechamente vinculados.

El tiempo de la ficción es siempre el presente, al que se añaden, mediante digresiones o asociaciones libres, imágenes que

pertenecen al pasado; el uso de ambas técnicas da lugar a un nuevo espacio novelesco cuyo tiempo discursivo corresponde gramaticalmente al presente de indicativo. Este tiempo avanza, casi en forma imperceptible, gracias a datos breves y aislados que el narrador-protagonista proporciona sobre otros personajes que complementan su entorno. Además, no se especifica un tiempo que remita a la ubicación de la historia en un espacio temporal concreto, aunque sí hay referencias a número de días ("hace ocho días", "dos noches", "una semana", "hace más de dos años"), al día de la semana o al mes en que ocurrió tal o cual suceso que después se transcribe en un noche ("aquel miércoles", "ese sábado", "era febrero"), o incluso, al momento en que sucede la acción ("era mediodía").

La noche es el único espacio temporal que podemos distinguir sin dificultad, pues determina el momento cuando el protagonista escribe, sin embargo, muchos de los pasajes anecdóticos relacionados con su vida se ubican también en ese tiempo, por ello es importante señalar su significación: la noche es, para José García, el espacio en el cual verdaderamente existe; todo lo que lo conmueve íntima y auténticamente sucede en ese tiempo; existe una amplia connotación en esa elección temporal: podemos interpretar a la noche como el momento propicio para meditar, como el espacio en el que se alcanza el conocimiento y, por tanto, es el momento de las grandes revelaciones, para José García equivale a la comprensión total del sentido de su vida.

El tiempo de la escritura está marcado por la extensión de los bloques narrativos que representan la narración del acto de escribir, este tiempo es variable tal como lo comprueba el que,

en algunos casos, lo escrito no exceda la cantidad de una o dos páginas y en otros, comprenda mayor número de páginas.

Se presenta en la novela también, un tiempo de la lectura ligado rotundamente al de la escritura ya que como John S. Brushwood afirma, en la metaficción (término en el que incluimos a El libro vacío), la participación del lector parece corresponder estrechamente a la participación del escritor en la creación del texto. La novela se va haciendo ante nuestros ojos, es el lector quien interviene directamente en su realización y, como consecuencia, la distancia entre narrador y receptor se reduce.

El tiempo de la lectura resulta siempre un tiempo indefinido, pues si el lector interrumpe su lectura la narración se detiene con la consiguiente suspensión del tiempo narrativo.

Los personajes

Veamos ahora cómo se comportan los personajes de El libro vacío.

Los personajes que aparecen en la novela, no tienen existencia sino por medio de José García, él es quien narra y conforma poco a poco, el carácter de los personajes que lo rodean.

La esposa del protagonista es uno de los personajes mejor delineados; es la representación clásica de la mujer mexicana, un elemento más de la maquinaria doméstica; es el único personaje en el relato que no tiene un nombre propio, José García la describe mediante sus actos como una mujer cuya forma de ser, conjuga la ternura y la fuerza espiritual, " la severidad, la razón , la eficacia están siempre con ella. Todo lo limpio y

claro le pertenece" (p.24)³; es ella quien tiene siempre la iniciativa, la que maneja la casa y educa a los hijos; es el centro de su familia; sabe cuál es su lugar gracias a una enseñanza moral heredada, que le impone la fidelidad, la ecuanimidad y la resignación, basta para ejemplificar estos rasgos, la actitud silenciosa y digna que toma al enterarse de la infidelidad de José. La esposa prodiga cuidados desmedidos hacia el protagonista, de manera que acentúa en éste, el sentimiento de culpabilidad. El que su esposa responda a sus mentiras con mayores atenciones, le parece a José García " la más elaborada de las venganzas".

José García desde su meditación filosófica comprende que ella actúa en forma estereotipada para "salvar" su matrimonio y también, entiende que él mismo sucumbió a la aventura amorosa para demostrar su inclusión en la lista de los "hombres", es decir, para reafirmar su virilidad; después de esta experiencia concluye que el amor pierde su frescura y su misterio; la relación extramarital significó para él " un fugaz erotismo, la última actuación en ese turbio mundo de la conquista, la posesión y el alarde." (p.148)

La precisión en los hábitos, las conversaciones triviales, el movimiento siempre igual de la esposa cuando realiza las tareas domésticas hablan de la monotonía que existe en la vida familiar, uniformidad que agobia a José, pero no así a su mujer, quien ve en esa tranquilidad la seguridad de su vida, " vive sostenida por su propia armazón, alimentándose de su rectitud,

³. Todas las citas de El libro vacío corresponden a la edición de Ediciones Transición, México, 1978.

del cumplimiento de su deber, de su digna y silenciosa servidumbre." (p.25)

La esposa de José García vive sin complicaciones, acepta el papel que le tocó desempeñar en una sociedad sexista, sin poner en tela de juicio sus obligaciones, incluso cuando sueña, lo hace con cosas que puedan cumplirse; es dueña de una sabiduría inherente a su condición femenina:

"mi mujer, que sabe todo lo que no tiene que aprenderse, me lo reveló sin darse cuenta." (p.107)

José y Lorenzo, hijos del personaje principal, aparecen en la novela como dos personalidades opuestas: el mayor, José, es un joven de veinte años, estudiante de Leyes, alto, sano y con ambiciones propias de su edad:

"quiere amar, viajar, tener automóvil, ganar mucho dinero, llegar a ser un personaje importante." (p.188).

Es un muchacho común, alejado totalmente de las preocupaciones de su padre, la brecha generacional entre ambos es notoria.

" Claro, es la época, lo comprendo muy bien, pero yo soñaba con un viejo barco y con recias y generosas hazañas, y él sueña con tener dinero y un automóvil último modelo [...] y persigue enconadamente a una muchacha rica, que se le resiste." (p.190)

Lorenzo, en cambio, es un niño de ocho años, enfermizo, de carácter introvertido, " tiene una mirada extraña, una expresión ausente, una melancolía que no corresponde a sus pocos años" (p.47). Sin embargo, posee una imaginación sobresaliente, continuamente se evade en sus fantasías, su personalidad es parecida a la de José García:

"también se esconde en los rincones menos accesibles de la casa y pasa horas absorto, fascinado ante quién sabe qué" (p.191).

Esa semejanza hace creer a José García que su hijo podría comprender su obsesión y podría estimar sus cuadernos, si no lo impidiera su corta edad o a condición de que al crecer conservara

"su fantasía, su silencio y su capacidad de asombrarse ante las cosas que los demás no perciben." (p.192)

Las vidas de José y de Lorenzo transcurren ante los ojos del protagonista como algo ajeno, son seres que desconoce :

"siento que no me pertenecen; que no puedo tener la soberbia de sentirlos míos; que su dependencia de mí es accidental, y que sólo puedo dirigirme a ellos con el temor que nos inspira todo lo misterioso." (p.137)

Existen otros personajes en la novela que ayudan a la conformación del ambiente; cabe destacar entre ellos a Pepe Varela y a Luis Fernando Reyes, compañeros de oficina de José García. Por medio de situaciones que los relacionan a la vida del personaje central, podemos observar que están involucrados también en una estructura social que condiciona su existencia; son comunes a ellos, la escasez de dinero, los problemas domésticos y la relación servil que guardan con los objetos. Estos personajes ponen de relieve a la sociedad mecanizada, connotan la crisis social y moral derivada de la división desequilibrada de la riqueza: los hombres son en función de lo que poseen.

Luis Fernando Reyes, es un burócrata cuyas necesidades superan su capacidad económica. José García describe la escena

del juicio de Reyes por un fraude que cometió. "para que no se desdibujara la imagen de aquel hombre que de pronto recobró la dignidad de su rango humano, que estaba adormecida por su nivel social." (p.163)

José se identifica con su compañero de oficina y piensa que su caso pudo sucederle a él, esa es la razón de consignarlo por escrito en su cuaderno.

" Pero nosotros somos, en cierta forma, él mismo: problemas semejantes, idéntico ritmo cotidiano, igual cansancio y la misma intermitente y levisima esperanza." (p.171)

Pepe Varela es el único amigo de José García, es un " hombre sano, alegre y cordial", pero incapaz de compartir sus inquietudes porque es un hombre conforme con su vida, su único deseo es transformar su economía para satisfacer las exigencias de su esposa, una mujer "pintarrajeada, frívola, que hablaba a gritos y pasaba horas enteras en las estaciones de radio contemplando a sus ídolos." (p.142)

Lupe Robles es la amante de José, " una señora bastante joven, guapa, alegre y estrepitosa. Viuda de un militar" (p.142), que usaba zapatos altos a todas horas y un camión rojo transparente que él detestaba. Josefina Vicens da a la amante los rasgos característicos de una mujer de vida disipada, cuyo único propósito es conseguir un hombre que la respalde económicamente, por lo tanto, su relación con José García es meramente física.

El protagonista habla de varios personajes más que tuvieron o tienen relación con su vida, pero que carecen de significación trascendente, son sencillamente telón de fondo: Rosendo Arellano, vendedor de ropa a crédito; doña Lola Urrutia, vendedora de

dulces, a la que recuerda como un episodio de su niñez; el señor Andrade, gerente de la compañía en donde trabaja José; Rafael Acosta, compañero de oficina, etc. Estos personajes sólo son mencionados una vez en toda la novela, pero la maestría de Josefina Vicens provoca que con la simple enunciación adquieran consistencia y podamos concebirlos como seres reales.

Josefina Vicens infunde a sus personajes una vitalidad tan sorprendente, que la vida cotidiana de un hombre gris, resulta verdaderamente singular. Lo excepcional reside en la visión que este hombre tiene del mundo que lo rodea y en la forma como esa experiencia es transmitida a otros hombres, logrando que éstos la vivan de manera exclusiva e irrepetible.

José García, el protagonista

El protagonista de esta historia es José García, hombre de cincuenta y seis años, empleado de oficina, casado, y padre de dos hijos; es un personaje gris que se autodefine como:

"un hombre mediano, con limitada capacidad [...] un hombre común [...] un hombre igual a millones y millones de hombres" (p.17).

La única particularidad que posee es el anhelo de escribir un libro aún a costa de lo que considera su gran problema: no encontrar tema adecuado, ambiente propicio, ni personajes sobresalientes para una novela, si no grandiosa, por lo menos interesante.

Para él, la causa de su falta de imaginación es su realidad, pues su vida carece de acontecimientos que pudieran servir como material para su novela; nunca ha viajado, no ha tenido aventuras

insólitas, no ha realizado o participado en actos heroicos, en fin, su vida se reduce a las paredes de su oficina, a su casa y a la habitación en donde escribe por las noches.

La visión minimizada de sí mismo será el primer obstáculo para realizar su deseo, pues está convencido de que no tiene nada qué decir; no obstante, compró dos cuadernos, el primero es una especie de borrador, a decir del protagonista: " un pozo tolerante, bondadoso, en el que voy dejando caer todo lo que pienso sin alifio y sin orden"(p.15), y el segundo cuaderno corresponde a lo que, depurado, será el libro.

El desequilibrio entre su necesidad de expresarse y la imposibilidad de hacerlo, origina una frustración en José García que se refleja en el ejercicio de un constante autoanálisis con el propósito de cobrar plena conciencia de su existencia. El protagonista, al percatarse de la ignorancia que posee de sí mismo, entra en un conflicto mayor, porque añade a sus preocupaciones cotidianas (económicas, familiares y de trabajo), su angustia metafísica.

Por medio de un largo monólogo interior, José García realiza una confesión, por un lado, del inmenso vacío existencial producto de la mediocridad de su vida y, por otro lado, de la división experimentada por su personalidad cuando se encuentra ante la paradoja de que necesita escribir y que no sabe, que no puede o no debe hacerlo, porque está desprovisto de asunto.

El desdoblamiento del "yo" del protagonista se proyecta en la significación que guardan sus cuadernos, el cuaderno vacío representa " la inútil espera" (la esperanza de poder crear) y el borrador, la impotencia (su incapacidad de escribir). Estas

partes de sí mismo viven en lucha violenta y continua, son dos "yo" enemigos que se materializan, uno, en "una mano torpe, leal y modesta" que, según el propio José García, podría resumirse en la frase: "tengo que escribir porque lo necesito y aún cuando sea para confesar que no sé hacerlo"(p.41) y otro, en una mano "consciente y fría" que correspondería a: "como no sé hacerlo tengo que no escribir." (p.41)

Si profundizamos en esa batalla psicológica nos percatamos de que en realidad son tres partes las que están en pugna: un yo "consciente y serio"; otro yo "sincero y modesto" y un tercer yo que no sabe por cuál de los dos inclinarse, y es en quien se lleva a cabo esta lucha por imponerse.

Cada estado de ánimo que muestra José García a lo largo de la obra, revela la actividad mental de quien anhela fervientemente ser comprendido y de quien se esfuerza por superar la cotidianidad de su vida.

El intento de escapar de una existencia vacía sume al protagonista en una irritación permanente que propicia la incomunicación y la soledad. José García se preocupa por comprender los mecanismos que mueven su ambiente y lo logra, pero ocurre, entonces, una reacción inversa a lo que él esperaba: se produce un desencuentro entre lo que el mundo es y lo que él quisiera.

" 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." (p.69)

El conflicto entre el ser y no ser que sufre José García lo conduce a la extrañeza de su propia persona:

" ... cuando despierto me miro insistentemente las manos [...] Como si hubiera un grave desajuste entre lo que soy y lo que me representa, y necesitara yo, de pronto notarme." (p.48)

Se ve totalmente de la manera que no quiere ser, su angustia aumenta por este hecho, pues, ese ser como no es, se le impone con mayor prevalencia; comprende, por consiguiente, su vida alienada, se percata de que no ha hecho nada, que la monotonía ha compuesto el más amplio espacio de su vida:

" ... soy un hombre atrapado entre cuatro paredes lisas [...] a veces siento que me ahogo por el hecho de saber de memoria el número de peldaños que tienen las escaleras de mi casa y las de mi oficina; y por conocer el nombre y la voz y los pasos de todos mis vecinos; y por haber agotado la posibilidad de descubrir nuevas figuras en la gran mancha que una gotera dejó en el techo de mi recámara; por encontrarme desde hace ocho años, todos los días, en el camión, a un señor que se baja una cuadra antes que yo [...] y porque cada vez que el gerente entra a mi departamento y pasa a mi lado, dice lo mismo, exactamente lo mismo: — ¡ Hola, hola ... usted siempre entre montones de papeles, amigo García! " (p.85)

José García detesta esa estabilidad que lo enajena, que le roba su personalidad auténtica y que le ha recortado sus ambiciones y sus sueños. El personaje se da cuenta de la situación falsa en la que vive: la vida rutinaria, a fuerza de vivir un día siempre igual a otro, condicionado por un trabajo alienante y una situación social regida por estereotipos; el tener que continuar aparentando "roles" que no puede llenar, el de padre, esposo y hasta el de escritor. Frente a sus hijos, por ejemplo, se siente disminuido, sin autoridad moral porque él no

es "recto" ni "fuerte" como su esposa y, sobre todo, porque intuye la opinión que su hijo mayor tiene de él:

"me conoció vencido ya, uncido a mi rutina, y nunca le he dado el espectáculo de una hazaña brillante. No soy el héroe de mi hijo." (p.135)

La vida monótona desemboca, inevitablemente en la pérdida de la espontaneidad, lo que es, sin duda, el máximo fracaso de la comunicación humana; una función tan elemental como es entablar conversación, le falla a José García cuando interfieren determinadas condiciones, ejemplo claro de esto es el encuentro, buscado por el personaje, con un hombre en un parque, encuentro que se traduce, finalmente, en la incomunicación total.

" Sentí que debía 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 la indiferencia y el desdén de unos a otros es un pecado, el peor de los pecados. Sentí que debía decir todo esto y lo dije, atropelladamente, a borbotones, trémulo de emoción [...] No sé en qué momento ni en qué palabra, el hombre aquel me interrumpió. Sólo recuerdo su expresión dura, su frase cortante, helada:
¡ No estoy para sermones!
Se levantó y se fue." (p.73-74)

Ante sus continuos fracasos en ese intento de trascender su soledad, José García se aísla definitivamente de los demás, ya que éstos son incapaces de comprenderlo; su esposa, sus hijos y sus compañeros de oficina viven, si se puede decir, tan linealmente, que no logran captar todo aquello que lo atormenta.

El nudo de la vida de José García no se resuelve fácilmente, se soluciona únicamente saliendo de la mediocridad; el personaje tiene que encontrarse; debe anclar su existencia a esa primera

frase que dará comienzo a su relato y que lo ayudará a recobrar su identidad. El escritor comprende que el punto de partida es la base, no sólo para el éxito de su novela, sino también para encontrar el por qué de su vida, eso explica su obsesión:

" tengo que encontrar esa primera frase.
Tengo que encontrarla." (p.230)

El libro que pretende escribir significa la culminación de un fuerte deseo y la afirmación de su ser:

" lo único que me consuela de mis fracasos,
de mi pequeñez, de mi oscuridad, lo que pone
ansiedad en mi corazón y alegría en mi vida,
son mis cuadernos." (p.130)

La realidad de José García es la misma que viven muchos hombres, aquéllos acosados por necesidades económicas, por una vida en la que han perdido su individualidad y también su capacidad para realizar hazañas imaginarias. Para el protagonista el escapar de lo rutinario le permitirá descubrirse tal como es en verdad, porque comprende que el tiempo no es una acumulación de "los mañana", sino un tiempo que le pertenece solamente a él, aunque esa distinción es casi imposible entre la serie interminable de sucesos cotidianos:

" ¿Quién va a vigilar el tiempo y a medirlo entre esa serie de sucesos cotidianos, de tiernos proyectos, de deberes inaplazables, de fechas tristes, de otras ansiosamente esperadas, de otras perdidas en otras y en otras más, iguales siempre, que forman la vida del hombre común?" (p.226)

El verdadero hombre, el que está hecho de sueños, de anhelo de fama, muere antes de nacer, éste es un hecho que el protagonista experimenta desde su infancia cuando deseaba ser marino, pero la realidad se impuso: era hijo único y por lo tanto debía ser el sostén de su familia; renunciar a su sueño lo hizo

sentirse, por primera vez, preso y asfixiado por la realidad:

" Sollocé incansablemente por lo que se me moría, antes de vivirlo. Sin saberlo, creyendo que lloraba por los dos más agrios dolores del hombre: el amor y el adiós." (p.66)

La frustración se prolonga hasta su madurez, a los cincuenta y seis años todavía sueña con realizar proezas inimaginables: salvar a un niño de un incendio con la facilidad de un joven de veinte años o desafiar una tormenta en altamar; el desequilibrio entre la realidad que se le impone cruda y sin concesiones y su sentir más íntimo, le causa un profundo desengaño:

" Somos unos mediocres. No pudimos evitarlo. No fuimos dotados con los elementos o los talentos que no pueden frustrarse. Los nuestros, mínimos, comunes, se hundieron en el tiempo y no serán notados ni comentados jamás." (p.227)

El protagonista expresa su desaliento ante una vida sin sentido, sin un mínimo de trascendencia que asegure, de algún modo, la huella de su paso por el mundo.

" Se morirán todos y siempre habrá nuevos José García que los reemplacen y ocupen su mínimo sitio en la vida." (p.88)

Sí bien es cierto que, la angustia existencial de José García llega a estados de elevada neurosis en la que su autoestima disminuye considerablemente, hay ocasiones en las que parece encontrar su medida exacta y logra profundizar en el conocimiento de sí mismo en aras de su aceptación y, puede entonces negar lo que antes era para él una verdad inamovible:

" Por lo contrario, me parece que el hueco que cada hombre deja al morir no puede ser llenado jamás, por nadie [...] por eso, la muerte permanece en la vida como una aterradora oquedad." (p.89-90)

Esa continua ambigüedad otorga el signo vital al personaje de Josefina Vicens, pues el ser humano así es: complejo y contradictorio.

José García alimenta una débil esperanza, el creer que la cotidianidad abrumadora puede evitarse a través de los sueños, en ese evadirse, el hombre supera su calidad de "común", su mediocridad, y puede superar a la misma muerte, esto es, deja de ser un alienado. El personaje, a pesar de sus momentos de pesimismo, vislumbra que en la engañosa, siempre igual realidad hay elementos distintos, de tal forma que su mirada atenta concede importancia y un nuevo significado a lo que observa, pues deduce que " el niño, como el hombre, no posee más que aquello que inventa." (p.18)

José busca en la realidad nuevas y constantes incitaciones inusuales: hablar a un desconocido en el parque, irse una noche de juerga, entablar un nuevo romance, etc., quiere encontrar dentro de la rutina, en la que supuestamente nunca pasa nada, donde cada objeto y cada hombre tienen siempre el mismo valor, la posibilidad de encantarse con un nuevo descubrimiento. A través de la imaginación asiste a su propio ritual, una ceremonia donde se transforma y logra, por fin, individualizarse,

" subrayar su nombre y abandonar la fila.
Esa larga, interminable fila uniformada ...
(p.228)

Por otro lado, los deberes de la oficina le ocupan la mayor parte de su existencia sin que pueda evitarlo, sus menores movimientos, por lo tanto se rigen de acuerdo con la ley social, con las costumbres. Mientras para sus compañeros de trabajo José García es un hombre equilibrado, un hombre feliz, íntimamente es

incapaz de alcanzar la felicidad, pues considera que viviendo al modo de los demás, descuida lo más importante en beneficio de lo accesorio. José se ve obligado a encarnar el personaje que todos creen que es, ya que sabe que es valorado a partir de la forma de ser que representa y, en consecuencia, se siente desvalido frente a la percepción que los otros tienen de él, por esa razón, busca la soledad voluntariamente pues el alejamiento de los demás es el método de protección más inmediato contra el sufrimiento susceptible de originarse en las relaciones humanas.

José García rechaza la idea de que su familia conozca sus reflexiones, no quiere ofrecerse interiormente desnudo ante quienes, sabe, no podrán comprenderlo, y llega a la conclusión de que la desesperada búsqueda de sí mismo lo conduce irreparablemente a la soledad y, que en ese viaje nadie puede acompañarlo:

" el hombre nace solo. Y que igual que nace, permanece y muere solo." (p.105)

José García advierte y acepta que está sumergido en un orden del cual es imposible escapar y reconoce que su expresión auténtica es la cotidiana, sólo puede hablar de su realidad, a fin de cuentas, es un hombre igual en condición a otros hombres y su experiencia es, también, compartida con seres semejantes. Lo excepcional, entonces, está en su propia realidad:

" siento que el mediocre puede ser también un triunfador, si por triunfo entendemos no sólo la brillante apariencia, la fama o la prosperidad, sino la paz íntima y la falta de avidez por los elementos estridentes que dan un suntuoso contorno a la existencia." (p.219)

José García , finalmente, se singulariza al aceptar con humildad su verdadera dimensión:

" tal vez mi empeño en consignar los sucesos más importantes de mi vida, tenga por objeto reconciliarme un poco con ella y descubrir que no ha sido tan mediocre." (p.218)

José García no es un héroe en la acepción tradicional de la palabra, pero su extraordinaria capacidad de observación le coloca en un nivel superior con relación a otros seres humanos; asimismo, la valentía con que asume sus limitaciones y la entereza con que está dispuesto a enfrentar lo imposible (escribir una novela) lo diferencia de otros personajes de novela existencialista. En este sentido, el protagonista de El libro vacío, sí es un héroe, porque, en nuestros tiempos, héroe es aquél que adopta para sí la empresa más difícil de cumplir: la aventura de vivir.

Las diversas intenciones de Josefina Vicens en El libro vacío

Sin duda alguna, todo escritor se sirve de las palabras para expresar su visión personal del mundo y, a través de ella, ayudar a los demás hombres a descubrir aspectos de su condición de los que no estaban conscientes.

En la novela de Josefina Vicens percibimos varias intenciones, que van desde hondas meditaciones en torno a la naturaleza humana (sentimientos, conductas, ideología, relaciones sociales, etc.), hasta la reflexión, también profunda, sobre el proceso creador.

Quizá el propósito más evidente que Josefina Vicens se ha impuesto en esta novela, por conducto de su personaje, es explorar la interioridad del hombre. José García indaga, con mirada alerta, con ojo crítico, la realidad que lo circunda; su autoanálisis representa la búsqueda de la identidad, no sólo de

sí mismo, sino, por analogía, de todos los hombres comunes. Por esa razón Octavio Paz afirma que José García, el "héroe" de El libro vacío: "Nos dice: "nada", y esa nada que es la de todos nosotros se convierte, por el mero hecho de asumirla, en todo: en una afirmación de la solidaridad y fraternidad de los hombres. Y así, un libro "individualista" resulta fraternal, pues cada hombre que asume su condición solitaria y la verdad de su propia nada, asume la condición fatal de los hombres de nuestra época y puede participar y compartir el destino general."⁴

Josefina Vicens logra generalizar la condición humana de una clase social media en José García, de manera que algunos lectores pueden proyectarse en sus sueños, en sus deseos y son también partícipes de la problemática que lo aqueja, la novela rompe así linderos localistas y se universaliza. El monólogo de José García tiene el propósito de esclarecer todo aquello de su vida que parece nebuloso e incierto, en sus contradicciones y en su hablar al vacío para escucharse a sí mismo, descubre una voz interior que surge como un "yo" distinto y reflexivo, un interlocutor que lo hace escuchar su propia voz en distinto registro. El personaje ejemplifica este desdoblamiento con la imagen de un niño que grita su nombre en el interior de un pozo para oírsele repetir al eco, con un tono distinto al suyo, de modo que parece que del "negro vacío" surgiera un interlocutor. Esta imagen es la alegoría del lugar más profundo que posee el ser humano, de donde emergen respuestas proporcionadas por una voz que no siempre se escucha: la conciencia.

⁴. Carta prefacio de Octavio Paz a El libro vacío. México. Ediciones Transición. 1978. p.8

El camino que tomó José García en la búsqueda de esa voz que lo lleve al conocimiento de su interior es el cuaderno que le sirve de borrador, en tanto que el cuaderno vacío representa la espera más difícil y dolorosa de todo hombre, la del encuentro consigo mismo; por eso el protagonista afirma:

"... 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.94-95)

Josefina Vicens refleja en estas frases la necesidad humana de comprenderse, de sentirse propio y de estar plenamente ubicado. Asimismo, la intención de la escritora es hacer patente la falta de comunicación entre los seres humanos; José García afirma tener "una avidez, un incontenible anhelo de hombres, de voces, de vidas" (p.70), sin embargo, llega a la conclusión, después de su intento de entablar conversación con un hombre en el parque, de que para conseguir el éxito en el acercamiento con los otros es obligatorio hablar de trivialidades, sin tocar jamás lo esencial. Esto significa que la supuesta comunicación está llena de lugares comunes, sólo decimos a los demás lo superficial, pero impedimos la entrada "al fondo de nosotros mismos, a nuestros sitios turbios y doloridos, a esos sitios donde el hombre padece la angustia de serlo y de no serlo en la medida ideal" (p.87), la comunicación, por lo tanto, es una farsa. La conclusión de Josefina Vicens es parecida a la de Nathalie Sarraute: los lugares comunes en las conversaciones son un arma de defensa hacia el "otro", ante el cual estaríamos desnudos y desvalidos:

"... y él se hubiera enterado [...] de que soy casado, de que tengo hijos, de que trabajo en una oficina y de que soy pobre [...] no podría contar

otra cosa de mí. No iba a decirle, ¡ni pensarlo!, que tengo este cuaderno en el que escribo, y el otro ... el otro ... el vacío aún." (p.79)

La escritora deja entrever que todo hombre representa una posibilidad de entendimiento y que la espontaneidad en la comunicación tiene un doble impacto: por un lado libera y concilia al hombre consigo mismo; pero si es rechazada o incomprendida por el receptor, conduce a la frustración y al aislamiento.

Existe en El libro vacío una crítica social fundada en la psicología que mueve a los seres humanos cuando llenan el papel que la vida les asigna. La escritora demuestra un amplio conocimiento de las motivaciones en las relaciones sociales: el relato de Luis Fernando Reyes (compañero de oficina del protagonista) sirve de pretexto para insertar algunas reflexiones sobre las apariencias y lo material como base para la aceptación y el valor social de los seres humanos. El juicio penal al que Reyes es sometido hace patente las diferencias sociales que marcan, limitan y separan a los hombres; los que poseen son incapaces de entender las razones que el empleado tuvo para cometer el delito juzgado, la escritora observa la falta de comprensión entre los hombres:

" Lo doloroso es tener que hablar así, de "ellos" y de "nosotros", en lugar de hablar de "todos". Lo terrible es que sean precisamente los elementos superficiales, transitorios, esos que siempre estarán superpuestos, añadidos, esos que forman la realidad modificable del hombre, los que logren desvirtuar aquello que debería ser su realidad constante, su esencia y su natural expresión: el amor." (p.170)

Declarar esta verdad es la justificación de la anécdota del

compañero de José García. La idea de la fraternidad se repite continuamente en la novela, en contraposición con escenas que muestran la inevitable separación de los hombres, de lo difícil que resulta comprenderse, porque mientras para unos su pobreza es su razón única, para los otros esa justificación es simple "lloriqueo para despertar compasión."

La mirada escrutadora del personaje (que es la de Josefina Vicens) llega a captar los mecanismos casi imperceptibles en las conductas de los hombres cuando cumplen sus funciones sociales; por ejemplo, entre vendedor y comprador descubre que, el primero simula para vencer su modestia y ofrecer su mercancía y el segundo se escuda en la altanería para ocultar su pobreza.

También pone al descubierto la psicología de los hombres que se congregan en los salones de baile o cantinas y tratan de esconder, haciendo alarde de machismo, su realidad y sus sufrimientos tras el alcohol.

" Llegamos al "Gran Vals". Escogimos una mesa aislada. En otras estaban "los clásicos": gritan, golpean la mesa, beben, juran que son muy machos y dan exageradas propinas. Porque el dinero no importa; porque las mujeres dizque son inferiores; porque en su trabajo no pueden gritar; porque el alcohol es piadoso y ¡porque sufren, porque sufren! ¡Y todo para creer que no sufren! "(p.56)

José García va notando, poco a poco, su entorno (y con él, también nosotros) hasta obtener la respuesta a la pregunta existencial por excelencia: ¿qué es el hombre? La escritora expone sus concepciones filosóficas cuando su protagonista observa a los individuos que acuden a "El Gran Vals" (salón al que ha invitado a su mujer, una noche) y concluye que el hombre es "ese mesero" que a su pesar, lo atiende; es "ese músico que

toca porque le pagan"; el hombre también es su esposa, agotada por el trabajo y la vida monótona de años; es el hombre de "aquella mesa" que solo y agobiado espera la llegada de "esa" que quiere y que rechaza a un tiempo; es decir, el hombre es ese ser común que transita por el mundo con su carga de sueños, de dolores, de temores, de desilusiones, de rutinas y que es parecido a otros hombres, porque para Josefina Vicens:

"el único que tal vez no sea el hombre es el que no se parece a los otros [...] ¡La semejanza! Lo que hace posible el amor." (p.59)

Esa es una de las intenciones de la autora, demostrar que ser semejantes es la proeza; porque como Ernesto Sábato declara, "el hombre se capta a sí mismo en el otro; el descubrimiento de la intimidad de uno es el descubrimiento de la otra intimidad".⁵ Y es en el hombre común donde está la auténtica materia que nutre la literatura de Josefina Vicens, ahí donde fluye la vida verdaderamente, en el hombre que somos todos, no en el héroe de papel, sino en aquél que es capaz de saltar de la página e identificarse con el lector porque es como él: un hombre nada más.

El libro vacío da cuenta de la mecánica del trabajo alienado, de cómo los hombres se han convertido en objetos manejados por esquemas sociales y culturales, cómo, especialmente quienes trabajan en fábricas y oficinas, dependientes siempre del reloj, han banalizado su existencia.

⁵. SABATO, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires. Ediciones Caldeón. 1973. (Colec."El hombre y su mundo", 12) p.192

" No sé si los otros empleados sientan lo que yo [...] no puedo creer que se hayan acostumbrado a que la necesidad [...] les robe, y lo que es peor, les sustituya el uso y goce de lo natural [...] 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 las dos de la tarde, agobiados por el encierro y el calor, todos tenemos una expresión de fatiga innoble [...] que resta sentido y justificación al esfuerzo [...] Cambiamos palabras y miradas hostiles y el compañero, tan desdichado y fatigado como nosotros, no es compañero ya, sino enemigo [...]

Y a las ocho de la noche, mansos ya, sin protestas, suavizados por el cansancio y la idea de que pronto vamos a salir, todos tenemos la misma expresión de condena cumplida, por ese día ... " (p.62-64)

Josefina Vicens subraya que la sensibilidad humana se diluye entre horarios inflexibles de trabajo y la resolución de problemas cotidianos. El trabajo enajenante impone lo artificial; paulatinamente, el hombre se conforma con un mundo opaco y una existencia anónima. No obstante, la reflexión del personaje sobre su realidad desemboca en una salida: usar la imaginación como medio de escape de una realidad donde el hombre es un ser condicionado por el trabajo, por su educación moral y por la estructura social que lo hacen replegarse en sí mismo.

Josefina Vicens ve una esperanza para que el hombre trascienda, esa esperanza la encuentran aquéllos que realizan en su imaginación magníficas hazañas de las que aún se sienten capaces: los que sueñan. Esos seres buscan ansiosos el camino a su interior porque algo les susurra desde dentro, que a pesar de todo son libres o pueden serlo.

" [Esos hombres] hallarán siempre nuevos momentos para evadirse, para jugar al héroe, y prender en su propio pecho en una secretísima ceremonia a la que sólo asisten ellos mismos, acompañados de esos otros que hubieran querido ser, la medalla

que les permite subrayar su nombre y abandonar la fila.

Esa larga, interminable fila uniformada, de la que sólo podemos salir para entrar a otra, más anónima, más abstracta aún: la también interminable de los muertos ..." (p.228)

Para Josefina Vicens, sólo el artista escapa a la enajenación social, sólo los que sueñan, los que "juegan al héroe" se elevan como los dioses mismos (como decía John Steinbeck), con riesgo - como Icaro - de quemar sus alas con el sol.

La muerte, en todo caso, es la única posibilidad de redención para los que nunca lograrán salir de la fila de alienados, de la mediocridad.

Sin embargo, la autora de El libro vacío revaloriza la vida cotidiana considerada casi siempre como mediocre; posa su mirada en escenas aparentemente rutinarias y les imprime un nuevo matiz al mostrarlas tan llenas de viveza y de ternura:

" Me gusta la convivencia. Algunas veces le digo a mi mujer que el hombre debe vivir solo y libre para no debilitarse. Pero se lo digo para darme importancia [...] En realidad, no sé que haría si de pronto, por algún motivo, tuviera que vivir solo. Si en mi cama sintiera, en vez de su tibieza, su ausencia [...] No sé que haría si a cada momento no la oyerá protestar por algo de la casa [...] No sé que haría si no pudiéramos seguir viendo juntos la manera como van deteriorándose y perdiendo su color y su forma los objetos que durante tantos años nos han servido y acompañado." (p.101-102)

La reflexión del protagonista sobre la convivencia resalta la importancia de los objetos en la vida del hombre:

" Los objetos simplemente están y envejecen a nuestro lado ... " (p.103)

Son testigos de la vida humana, de alguna forma son proyección del hombre, pues llegan a tener de pronto

" un sentido tan hondo, un carácter tan íntimo de compañero, de testigo." (p.103)

Josefina Vicens descubre que sólo en compañía de quien se ama tiene otro efecto el paso del tiempo, pues "envejecer juntos es una forma de no envejecer" (p.98). Esto es, lo que ella llama "el gran milagro de la convivencia", relación imprescindible para no sentirse en soledad, la escritora nos entrega una reproducción de las situaciones vividas por el hombre medio y "con ella viajamos, aunque el viaje no sea sino alrededor de nuestro cuarto. Viajamos hacia adentro y regresamos cargados con un tesoro doloroso y esencial"⁶, esa riqueza es la conciencia de nuestra verdadera dimensión.

Existe una visión desencantada en El libro vacío acerca de la manera como la realidad se impone a los sueños o grandes anhelos de los hombres ordinarios, éstos ven pasar el tiempo sin que se cumplan sus proyectos iniciales:

"¿Cómo iba yo a saber que la acumulación de esos "mañana" que ni siquiera distinguía, y que sin notarlo ya eran "hoy" y "ayer", harían pasar no sólo el tiempo, sino mi tiempo, el único mío?"
(p.226)

En el paso despiadado y vertiginoso del tiempo, en la repetición imperceptible de las horas, de los días, de los años, se agota nuestra vida y relegado queda nuestro afán de dejar huella.

"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.
Y que al margen han quedado, intactos, sin edad, nuestra bohardilla en París, nuestro libro famoso, nuestro barco en plena tempestad, nuestra proeza en el campo de batalla ..., nuestro nombre." (p.227)

⁶. PONIATOWSKA, Elena. "Josefina Vicens: el mundo mediocre y opaco de la pequeña burguesía nacional en Excelsior, mar. 29 de 1982, p.3

El deseo de inmortalidad mediante un acto heroico, no tiene otra intención sino, de algún modo, vencer a la muerte; José García intuye que el temblor inexplicable que siente por dentro, es la angustia de la muerte, y nos hace saber que todos llevamos la muerte a cuestas como algo habitual y permanente.

Josefina Vicens se percató de que la única posibilidad de enfrentarse a la muerte sin temor es el estado de embriaguez, porque ésta le da a la condición humana otro sentido: permite discernir con claridad las dos realidades del hombre, una, a la que José García llama "acá", que corresponde al estado de lucidez o conciencia y un "allá", que es el estado semiconsciente provocado por el alcohol. En el estado de conciencia surgen muchas interrogantes sobre la vida humana, preguntas que hacen perder a los individuos su identidad provocándoles una sensación de extrañeza

" Acá, no he podido acostumbrarme nunca a la idea de existir. Siempre estoy preguntando, siempre inquieto, sorprendido de mi existencia. Allá no es así: ser es ser." (p.50)

En el "allá" (embriaguez) la muerte es la vida misma, es su otro rostro y la existencia no es duda, sino presente:

" 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.50)

El alcohol crea para el ser humano, una atmósfera de libertad en la que puede expresarse o manifestarse plenamente:

" ... la embriaguez coincide con la sensación de entrar a una casa en la que todo se puede hacer, si se quiere, o dejar de hacer. Hay hasta un fenómeno auditivo, créanme [...] el ruido que produce una cadena al caer." (p.51)

En esta novela, la autora describe con una lucidez impresionante las razones que impulsan a los mexicanos a beber y el por qué ese estado es el único capaz de revelar su verdadera forma de ser. En este sentido, el alcohol es un medio no sólo de evasión, sino es un camino para que el hombre se enfrente sin máscaras a sí mismo.

José García expresa entre líneas conceptos morales que no son sino las convicciones de la autora; la sabiduría sencilla y honesta del personaje choca con el "debe ser" impuesto por la sociedad en que se mueve. Las normas sociales, por ejemplo, indican el lenguaje que un padre debe utilizar para aconsejar a sus hijos, sin embargo, José García percibe que ese lenguaje obligatorio aleja a los que se aman porque resulta árido y frío. Por el contrario, el protagonista desearía, si pudiera, aleccionar a su hijo (y con él, a todos los jóvenes) con estas palabras:

"... lo que tu sentimiento considera esencial, eso es lo esencial [...]
la experiencia está al final del camino y yo no debo quitarte ni el gusto del camino, ni la triste riqueza que vas a encontrar cuando lo hayas recorrido. [...]
Lánzate a tu vida desnudo, inexperto, inocente. Y sal de ella maltrecho o victorioso [...]
Lo importante es la pasión que hayas puesto en vivirla." (p.136)

José García también medita sobre la fraternidad humana:

"... la medida de un hombre es otro hombre. Por eso 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 uno lo recorra en opuesta dirección." (p.77)

Esta meditación significa que la única forma de acercarse a los demás es mediante la honestidad en la relación y con la certeza de que cada hombre es singular. Asimismo, el personaje

encuentra que todo es relativo en la experiencia humana:

"nada es fijo ni permanece inmóvil en el trémulo corazón del hombre." (p.201)

Por otro lado, la orientación de la novela hacia preocupaciones lingüísticas, hacia el proceso de la creación literaria pone de manifiesto la conciencia plena de la escritura como materia y como tema. El narrador-protagonista explica el proceso de transformación sufrida por sus palabras:

" Primero, vivían sólo en mi pensamiento y todo mi esfuerzo se aplicaba a resistir la tentación de escribirlas [...] Poco a poco se fueron independizando [...] me han ayudado a confesar esta obsesión de escribir que me inquieta de continuo, me han servido para expresar mi arrepentimiento por hacerlo a pesar de que no tengo nada que decir. Y aquí han ido quedando, una tras otra, en este cuaderno escondido." (p.186-187)

Encontramos en la cita anterior que las palabras se le escapan al escritor y encuentran su fin en la página, no en lo que expresan, sino en sí mismas, esto significa que la escritura es un fenómeno con vida propia, que sigue sus propias leyes, eso explica su ambigüedad y lo insuficientes que resultan en ocasiones para la verdadera comunicación, de ahí que sea necesario añadir explicaciones o matices.

Josefina Vicens, en forma semejante a los escritores del "Nouveau roman", concluye que las palabras, al escribirse, se paralizan, pierden la esencia original que poseen cuando todavía no se han materializado:

" la frase se me queda así, seca, muerta." (p.19)

" ... estas palabras no reflejan lo que quiero decir; son burdas, burdas aproximaciones. Lo que

quiero decir es otra cosa."(p.92)

" ... cuando escribo, el deleite de lograr una frase, de encontrar un adjetivo, de redondear el párrafo, deforman la expresión de mis verdaderos sentimientos [...] que en ese tránsito por lo ... literario [...] pierden su fuerza y su autenticidad."(p.111)

Esa conciencia de la transformación de las palabras nos lleva al metalenguaje. Es intención de la autora reflexionar sobre los pasos para convertir una realidad no literaria en un objeto artístico, por medio de la palabra. Enfatiza los pasos elementales para lograr una descripción artística:

" Primero [...] sentir la tarde. Después, hacer el intento de ir cercando sus elementos, la luz, la temperatura, la tonalidad. Después observar su cielo, los árboles, las sombras, en fin, todo lo que le pertenece. Y cuando estos elementos queden reflejados en palabras y expresado ese temblor gozoso y esa estremecida sorpresa que siento al contemplarla, entonces, seguramente quien me leyera, o yo mismo, podría encontrar en mi cuaderno una bella tarde y a un hombre que la percibe y la disfruta."(p.61-62)

La enumeración del proceso de la descripción puede interpretarse como la posesión, en primer término, de una sensibilidad fina y de una capacidad de observación minuciosa para aprehender los elementos que conforman al objeto que se desea describir; después, el artista debe esforzarse para lograr que la escritura capte la esencia del objeto y, posteriormente, debe conseguir (tarea aún más difícil) la reproducción, en el lector, de la emoción inicial.

La escritora explica cómo surge la evocación literaria y esa meditación conduce también a la reflexión sobre el proceso creativo.

" Cuando el recuerdo viene por sí solo, sin que yo lo provoque me llega compacto, apretado,

compendiado. Una vez presente, lo retengo y amplío con los detalles que le pertenecen pero que él no trajo consigo en su inesperada aparición." (p.178)

Josefina Vicens subraya, por medio de la reflexión sobre la escritura, la paradoja que vive el protagonista de El libro vacío.

La verdad de José García es no tener nada qué decir, y esta verdad va unida a la certeza de que "escribir es decir a otros [...] y no se puede decir algo a los otros cuando se tiene la conciencia de que no se posee nada que aportar." (p.45)

Mediante el pensamiento de su personaje, Josefina Vicens demuestra el convencimiento de que la literatura es una "voz" que llega a otros para aportarles algo que los transforme, que los lleve al mejor conocimiento de sí mismos. Es para los lectores para quienes el artista trabaja y sufre, ellos son quienes deben descifrar el mensaje oculto en la obra artística y, una vez descubierto, ese mensaje les ofrecerá "una luz portentosa y extraña, que les permitirá examinar sus propios abismos, una luz que a la vez les llevará consuelo y desasosiego, certeza y vacilación, enfrentamiento a su propio drama y a la vez infinita liberación de no saberse solo."⁷

La estructura narrativa

La estructura de la novela de Josefina Vicens significa el paso "del vacío a la plenitud, de la ausencia a la presencia". Para ser partícipes de esta transformación es necesario conocer

⁷. SABATO, Ernesto. op. cit., p.168

la manera como están organizados los elementos que constituyen a este relato.

Si consideramos las declaraciones de la misma autora en donde habla de la estructura de su novela, parecería que es algo poco planeado:

" - ¿Planeó la división en capítulos, la digresión como técnica de la novela?
- No, porque yo no hago nada técnicamente.
- Ciertas lecturas ¿la llevaron a encontrar la estructura, el tono?
Tampoco leo técnicamente; en las lecturas me abandono, me deleito. Este era un problema que yo sentía desde muy joven; por fin me decidí a decir mi problema y lo hice rodeándolo de cosas humanas comunes y corrientes."¹

Contrariamente a las afirmaciones anteriores, la novela revela un proceso de composición sumamente elaborado. Así, es factible hablar de la organización de El libro vacío en dos niveles: interno y externo, representados por el proyecto inicial del narrador-protagonista para la creación de una novela:

" Mi propósito, al principio, era escribir una novela. Crear personajes, ponerles nombre y edad, antepasados, profesiones, aficiones. Conectarlos, trenzarlos, hacer depender a unos de otros y lograr de cada uno un ejemplar vigoroso y atractivo o repugnante o temible." (p.32)

Y por la idea de Josefina Vicens acerca de la disposición de los elementos que conforman su texto:

" Quería escribir una novela [...] en la que yo expresara lo que me atormentaba tanto. Lo primero que vino fue el título; yo sabía que iba a ser un libro vacío de acontecimientos, centrado en una vida lisa, monótona. Claro que en el transcurso de la escritura fueron surgiendo cosas."²

¹. GONZALEZ DUEÑAS, Daniel y Alejandro Toledo. op. cit., p.3

². GONZALEZ DUEÑAS, Daniel y Alejandro Toledo. op. cit., p.3

Con esta separación se explica la ambigüedad entre el éxito de Josefina Vicens como novelista, al escribir un relato tan admirablemente logrado, y el fracaso de José García, protagonista de la ficción, con respecto de su deseo de fabricar unos personajes, armar una trama y construir un escenario novelesco:

" ... no pude a pesar de todos mis esfuerzos, urdir una trama medianamente interesante. Como no pude, tampoco, lograr siquiera un escenario."

(p.34)

" No logré nada. Esa es la verdad. Ahora no pretendo imaginar, no pretendo inventar. Sólo queda esta atormentada necesidad de escribir algo, que no sé lo que es." (p.37)

El proyecto de José García fracasa en la realidad de la novela, pero se cumple en la realidad extraliteraria, esto es, en la de Josefina Vicens.

En el nivel externo, El libro vacío está estructurado en bloques narrativos de extensión diversa, cada bloque corresponde al espacio de una noche, tiempo que el protagonista dedica a sus meditaciones.

La historia del personaje comienza en un punto avanzado de la narración ("in media res"); el párrafo que inicia el discurso narrativo lo demuestra:

" No he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años. Veinte años de oír: "tienes que hacerlo ..., tienes que hacerlo". De oírlo de mí mismo. Pero no de ese yo que lo entiende y lo padece y lo rechaza. No; del otro, del subterráneo, de ese que fermenta en mí con un extraño hervor" (p.11)

Esta confesión, referida al conflicto interior vivido por el personaje, subraya la excesiva duración del problema con relación al momento de la enunciación e indica, además, que es una

situación que se ha repetido en muchas ocasiones. En adelante, la novela toma la forma de un extenso monólogo interior que reincide obsesivamente en el origen de la angustia del protagonista.

En el primer bloque narrativo (págs.11-14) el discurso, que transcurre en presente, retrocede en el tiempo para dar cabida a la explicación del narrador-protagonista sobre su ansia de escribir:

" Necesito decirlo. Empezaré confesando que ya he escrito algo. Algo igual a esto, explicando lo mismo. Perdonen. Tengo dos cuadernos. Uno de ellos dice, en alguna parte: "(p.14)

Aquí termina el primer capítulo; la continuidad sintáctica y semántica del enunciado final, se encuentra en el inicio del segundo capítulo:

" Hoy he comprado los dos cuadernos. Así no podré terminar nunca. Me obstino en escribir en éste lo que después, si considero que puede interesar, pasará 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)

Esta técnica narrativa que se manifiesta como una ruptura sintáctica, es frecuente en El libro vacío ; la primera frase de un capítulo remite a la última del anterior y determina una nueva dirección al relato, así como un cambio en su estructura: la división interna (en el plano de la ficción) en dos cuadernos. El primer cuaderno está "lleno de cosas inservibles" - en opinión del protagonista - y contiene el discurso que constituye el cuerpo de la novela; este cuaderno en el que el personaje escribe sin ningún tipo de orden, establece una distinta participación del lector en la novela, a él corresponde armonizar con su lectura ese aparente caos y dar forma al segundo cuaderno,

producto de esa misma lectura.

Los "capítulos" de la novela oscilan entre dos opciones relacionadas con el asunto: enfatizar la angustia del personaje por su incapacidad como escritor y presentar personajes y anécdotas que tienen conexión con el protagonista. Esos núcleos temáticos aparecen alternados o enlazados en algunos capítulos.

Asimismo, es común encontrar al inicio de los capítulos un resumen de lo escrito en el bloque anterior con el fin de subrayar su inutilidad, su vacío:

" ¡Cuánto he escrito esta noche! Todo para decir que aquel miércoles pude no hacerlo. ¿Y qué hice hoy? Contar deshilvanadamente que llevé a mi mujer a oír música y que mi hijo ya tiene una amante. ¿Para decir sólo eso, Dios mío?"
(p.61)

La recapitulación contribuye a la suspensión del hilo narrativo e implica una relectura por parte del narrador-protagonista que conlleva una revisión y juicio de lo escrito.

" A veces me sirve que la pipa se apague. El tiempo que empleo en cargarla y encenderla de nuevo, me obliga a releer la última frase. Esta vez me he encontrado con un remate suntuoso: "la aterradora verdad de que hemos dado vida a un ser consciente".
¡Por Dios, por Dios! ¿Por qué me empeño en escribir? ¡Debo hablar, hablar y nada más! Cuando hablo nunca digo esas cosas. Lo hago con mis palabras sencillas, que expresan mis verdades y mi vida, sencillas también." (p.109)

El proceso de reevaluar corresponde a escribir de nuevo la novela y a reflexionar acerca del procedimiento de su creación.

A pesar de que el resumen, hecho por el protagonista al principio de algunos capítulos, es, a grandes rasgos, el hilo conductor de la narración, percibimos un avance y retroceso en la continuidad narrativa, un capítulo niega al otro, de tal suerte que entre hacer y deshacer se va construyendo el relato,

es decir, el desorden es el orden de la novela.

" Escribo falsedades. Todo lo equivoco, todo resulta inadecuado y, lo que es peor, todo tiene un fondo de interés y soberbia "(p.83)

" Falso, todo falso.

El encuentro con lo que he escrito algunos días antes, siempre me desagrada. "(p.89)

Cada capítulo posee una estructura interna, que se manifiesta de la siguiente manera: comienza el discurso el "yo" consciente de José García

" Estos momentos son desesperantes. Estos en que me pregunto: ¿pero es posible que no pueda escribir nada, absolutamente nada? Ya he aceptado que no encuentro un tema general, que no puedo hilvanar un relato más o menos completo. Pero me parece demasiado no tener a qué referirme cuando durante tantas horas he estado esperando ansiosamente el instante de ponerme a escribir. ¿Cómo podría curarme esta obsesión que cada día es más fija, más vehemente, y cada noche más fracasada?" (p.203)

Posteriormente, prevalece la confesión del "yo" íntimo que nos da su filosofía de la vida

" Estoy tan atado, tan fuertemente unido a mi mujer y mis hijos, que ya no siento mis propios linderos. Es verdad que cada uno tiene su vida propia y su destino y su soledad; que algún día ellos se irán y con su mujer y sus hijos formarán ese apretado nudo que yo siento ahora. Pero es que ese nudo únicamente puede ser desatado por lo natural, por lo inexorable, como son el instinto y la muerte." (p.212)

El capítulo concluye con una reflexión profunda

" De mí, ¿qué podría decir? Nada, no sé, no sé lo que me pasa. Pero en este instante, después de haber imaginado una libertad que tal vez me permitiría escribir, que es una forma de expresarme, pero que me impediría vivir mi realidad diaria y entrañable, que es otra esencial forma de expresión, sé que antes de escritor, suponiendo que llegara a serlo, soy lo que he sido y seré siempre: un hombre que necesita escribir y vivir encerrado en su cárcel natural e intransferible." (p.213)

Generalmente, el pensamiento final de cada capítulo es retomado en el siguiente y origina otras reflexiones o anécdotas que dan continuidad al relato y que amplían las posibilidades de sentido de la novela.

Por otra parte, encontramos en El libro vacío una innovación en la técnica, que pone al descubierto la complejidad de la voz narrativa. El relato aparece en primera persona; el narrador se identifica con el protagonista gracias al monólogo interior que sustenta a la novela; esto presupone un sólo punto de vista, sin embargo, el desdoblamiento interior del personaje genera dos voces distintas, una que se confiesa en tono íntimo:

" Tal vez por eso estoy siempre triste. Puse en mí mismo una confianza absurda, nacida de no sé que vanidad. Así como tracé un plan cuando pretendí escribir una novela, del mismo modo, desde muy joven, hice un apasionado proyecto de mi vida. Esquemas, proyectos, siempre lo mismo." (p.95)

Y ,otra voz que representa la conciencia que vigila y reconviene a José García cuando escribe:

" ¡No soy escritor! No lo soy; esto que ves aquí, este cuaderno lleno de palabras y borrones no es más que el nulo resultado de una desesperante tiranía que viene no sé de dónde." (p.44)

Existen, además, párrafos en la novela que no pertenecen a las voces anteriores, sino a una tercera que emite agudas reflexiones sobre la vida y el mundo del personaje, pero que se proyecta fuera del ámbito novelesco; esa voz pertenece a Josefina Vicens, es ella quien expresa su visión personal del mundo a través de la voz del protagonista y motiva dos puntos de vista narrativos: el del personaje y el del narrador omnisciente:

" No hagas caso de mis consejos; la experiencia está al final del camino y yo no debo quitarte ni el gusto del camino, ni la triste riqueza que vas a encontrar cuando lo hayas recorrido. Porque la experiencia es eso: una triste riqueza que sólo sirve para saber cómo se debería haber vivido, pero no para vivir nuevamente." (p.136, el subrayado es mío)

Las primeras líneas del párrafo arriba citado corresponden a la voz del protagonista dirigiéndose imaginariamente a su hijo; la segunda parte de este fragmento, sintácticamente, es continuación de ese aparente diálogo, pero en realidad, es la voz de la escritora Josefina Vicens expresando su filosofía de la vida.

En ocasiones, el pensamiento de la autora se interpola como una observación en las situaciones que vive el personaje:

" Hubiera dado cualquier cosa por oír un día su queja, o su llanto, o su injuria. sentía impulsos de matarla cuando fingía creer que iba yo a cenar con el jefe de personal, y me decía:

- Ponte el traje negro, ya te lo arreglé. Debes presentarte bien.

Hay en esas mujeres resignadas, en eso que llaman la actitud digna para conservar el hogar, una inconsciente y refinadísima crueldad.

Tal vez para algunos hombres esa actitud resulte cómoda. Para mí era insoportable ... " (p.151, el subrayado es mío)

José García, el personaje central, refleja la instancia productora del texto total, es decir refleja a Josefina Vicens, cuya función organizadora del relato es evidente. De este modo, el protagonista actúa como intermediario en la entrega de claves de interpretación del texto global.

Notamos en la novela un lector implícito que es, al mismo tiempo, un espectador implícito al que se alude con el pronombre "ustedes". Esto representa un cambio de niveles narrativos en el relato: el personaje abandona su soliloquio y da cabida a un

supuesto interlocutor.

Josefina Vicens incorpora al relato de la vida de José García, una pequeña anécdota que, por sí sola, podría constituir otro relato, es el que se refiere a su compañero de oficina Luis Fernando Reyes. Con base en la definición del crítico Gérard Genette, dicha historia es un "metarrelato" (relato corto inmerso en otro mayor), cuya función es explicar un aspecto de la narración primera;¹⁰ de este modo, la historia de Luis Fernando Reyes es una narración interpolada para hacer más explícita la mediocridad y los problemas cotidianos, que ilustran la vida de José García. Si intentamos ir más allá en la estructura de El libro vacío, podemos percibir también, que la historia de la vida de José García es un metarrelato, con respecto de la narración central: los problemas de un hombre para escribir una novela. Esto es lo que el crítico Lucien Dällenbach llama relato especular,¹¹ término que conduce a la idea de "obra dentro de la obra".

La organización de El libro vacío a nivel estructural corresponde a lo que se llama texto autorreflexivo o metaficción,

¹⁰. El crítico Gérard Genette formula una tipología de los niveles narrativos con base en la Semiótica, que explica las relaciones intratextuales que caracterizan al texto narrativo tradicional, para ello distingue tres niveles respecto a la diégesis (narración): el extradiégetico, el diégetico y el metadiégetico. Todo cambio de nivel está marcado por una nueva voz narrativa. Al último nivel narrativo pertenecen los "metarrelatos", este término indica la función de comentario que el relato intercalado asume en relación con la diégesis.

¹¹. Lucien Dällenbach considera una forma de autorreflexión que Gérard Genette sólo estima lateralmente: la "mise en abyme" (estructura en abismo), que es uno de los rasgos típicos del "Nouveau roman". Esta estructura pone de manifiesto la especularidad de la narración: el relato se incluye a sí mismo, esto es, la narración pura es protagonista de la novela.

texto que se orienta hacia sí mismo para develar los mecanismos de su propio funcionamiento. Este campo de la ficción narrativa ha sido poco indagado, aunque sus antecedentes datan de varios siglos; podemos encontrar la práctica autorreferencial en varios momentos de la literatura occidental, comenzando por El Quijote (capítulo IV, de la segunda parte), hasta llegar a la novela contemporánea, en donde se convirtió en un procedimiento elegido por la novela francesa e hispanoamericana. Las diferencias entre la autorreflexión contemporánea y la precedente radica en el predominio, en la literatura anterior, del sentido y la representación del mundo; en cambio, la literatura contemporánea "se vuelca a (sic) sí misma para representar la narración que la engendra de modo tal que el texto en sí pasa a ser lo dominante mientras que el sentido empieza a resentirse y la representación del mundo a resquebrajarse."¹²

Podemos determinar, siguiendo la clasificación de los fenómenos autorreflexivos propuesta en 1980 por Linda Hutcheon,¹³ que El libro vacío es un texto autorreflexivo descubierto pues, como lo señala Hutcheon, este tipo de textos conscientes de su propia textura lingüística se miran a sí mismos como procesos lingüísticos y como entidades hechas tanto de las limitaciones como del poder de la palabra:

¹². ROJAS, Mario A. " El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas" en Semiosis. Universidad Veracruzana, núm.14-15, ene-dic, 1985, p.102

¹³. Narratóloga norteamericana que actualizó, al agregar a su modelo estructuras de naturaleza lingüística, los modelos autorreferenciales propuestos por Gérard Genette (1972,1980), Jean Ricardou (1972), Lucien Dällenbach (1976,1977,1980) y Mieke Bal (1977).

" ¡Otra vez las palabras! ¡Cómo atormentan! La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con 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.31-32)

Muchos de los textos autorreflexivos descubiertos "tematizan, a través de la trama y de los personajes, la incapacidad del lenguaje para comunicar pensamientos, sentimientos, y aún hechos. Generalmente se introduce el tema como una alegoría de la frustración del autor al tomar conciencia de las limitaciones del lenguaje."¹⁴ Esta definición se cumple ampliamente en El libro vacío:

" No es una novela [...] ni acaba bien. No puede acabar lo que no empieza y no empieza porque no tengo nada qué decir." (p.45)

" ¿Cómo harán los que escriben? ¿Cómo lograrán que sus palabras los obedezcan? Las mías van por donde quieren, por donde pueden. Cuando ya las veo escritas, cuando con una vergüenza golosa las releo, me dan pena. Siento que van desprendiéndose de mí y cayendo en mi cuaderno. Cayendo solamente, sin forma, sin premeditada colocación." (p.61)

Asimismo, John S. Brushwood en su ensayo Sobre el referente y la transformación narrativa, afirma que la narración en los textos autorreferenciales, sólo es el medio para transformar la novela como tema en un texto. Este es el proceso seguido por Josefina Vicens en El libro vacío, la anécdota de la vida de José García, la construcción de personajes y hechos relacionados con el protagonista, no son sino el pretexto para abordar el tema de la realización de una novela.

¹⁴. ROJAS, Mario A. op. cit., p.100

" Entrevistador: El vacío como tema, ¿era la primera necesidad de la novela?

Josefina Vicens: Sí, lo primero que se me ocurrió fue el título. La necesidad era expresar esa angustia que yo sentía frente al acto de escribir [...] En la novela yo le di a José García mi problema.

Entrevistador: Pero se lo dió a través de la creación de un contexto: le creó una familia, situaciones ...

Josefina Vicens: Naturalmente, porque un problema de esa naturaleza, tan inasible, no podía sostener un libro: el personaje tenía que tener [sic] su vida propia."¹⁵

Las aseveraciones de Josefina Vicens en la entrevista citada, comprueban que sería absurdo decir que existe una novela en la cual el único referente sea la novela misma; siempre habrá algún referente externo dado que la novela se manifiesta por medio del lenguaje y éste da cuenta de toda la experiencia humana. Por esta razón, en El libro vacío, la autora trata otros temas relacionados, como hemos visto, con preocupaciones universales. No obstante, a nivel discursivo, la novela intenta señalarse a sí misma como referente único:

" ... que cada nueva palabra es un machacante retroceso a la primera y que ésta es tan intrascendente e insegura como la última. Que ninguna tiene un sentido importante que la justifique y que todas juntas, las que ya están escritas y las que faltan por escribir, serán únicamente el burdo contorno de un hueco, de un vacío esencial."(p.43)

El libro vacío es una novela autoconsciente que habla abiertamente en su temática del procedimiento de creación y al mismo tiempo revela por su técnica una conciencia de los métodos narrativos: José García sabe cómo lograr una verdadera novela, pero fracasa en su intento, porque al seguir "la receta",

¹⁵. GONZALEZ DUEÑAS, Daniel y Alejandro Toledo. op. cit., p.2

falsearía su relato, este rechazo refleja el modo como Josefina Vicens concibió el texto global: quiso apartarse del criterio tradicional sobre cómo novelar.

El lector percibe tal conciencia en la lectura del texto porque la novela hace destacar su propia realidad como invención:

" Si el libro no tiene eso, inefable, milagroso, que hace que una palabra común, oída mil veces, sorprenda y golpee; si cada página puede pasarse sin que la mano tiemble un poco; si las palabras no pueden sostenerse por sí mismas, sin los andamios del argumento; si la emoción sencilla, encontrada sin buscarla, no está presente en cada línea, ¿qué es un libro?" (p.16-17)

Junto a la naturaleza consciente del procedimiento de creación hay en El libro vacío un comentario crítico-literario en el que abundaremos más adelante.

Por otra parte, también expresa en la novela se encuentra una noción de la experiencia producida por su lectura. " Esta escritura autorreflexiva genera una dinámica intratextual que impone un nuevo modo de recepción, presuponiendo un lector mucho más activo cuya reconstrucción del mundo imaginado refleja el acto mismo de su creación, ecuacionándose así el proceso de escritura con el de lectura."¹⁶

La narración se cierra en sí misma al final de la novela, cuando el protagonista habla por última ocasión del problema que ha ocupado el lugar fundamental desde la primera página:

" Quiero seguir escribiendo. Mejor dicho, empezar a escribir [...] si encontrara una primera frase, fuerte, precisa, impresionante, tal vez la segunda me sería más fácil y la tercera vendría por sí misma. El verdadero problema está en el arranque, en el punto de partida [...] Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla." (p.229-230)

¹⁶. ROJAS, Mario A. op. cit., p.86

Este párrafo revela la estructura que sostiene al relato, somos testigos de cómo la novela va construyéndose; participamos de la metamorfosis que provoca que la lectura se convierta en la escritura de un nuevo libro: el aforado por José García; somos nosotros, quienes al proporcionar un sentido a la narración con nuestra lectura, participamos en su creación, sólo en esta forma, "leer es volver a escribir la obra"; como sostenía Jean Paul Sartre: " el objeto literario es un trompo extraño que sólo existe en movimiento. Para que surja, hace falta un acto concreto que se denomina la lectura. Fuera de esto, no hay más que trazos negros sobre papel."¹⁷

El manejo de la lengua

Josefina Vicens ha calificado su estilo como " no muy adornado, nada barroco, muy escueto, muy sencillo. Realista en tanto que describo la vida real."¹⁸

Muchos críticos de su obra novelística coinciden con la aseveración anterior, pero esto no significa que el estilo de Josefina Vicens esté despojado de todo artificio literario , por el contrario, su forma de expresión delata una fina sensibilidad y una clara conciencia de la escritura y, por consiguiente, de la palabra como instrumento artístico.

Josefina Vicens ha dotado a su escritura de una gran dosis de ternura, se nos presenta diáfana, tersa y por eso no

¹⁷. Citado por Jennie Ostrosky. " La escritura como placer y malestar" en Excelsior, jun. 10 de 1990, p.2

¹⁸. En La Jornada, mar. 4 de 1988, p.17 y en "La cultura al día" de Excelsior, may. 19 de 1985, p.4

percibimos inmediatamente los recursos literarios de que se ha servido para lograr la delicadeza y la originalidad en su expresión. Pero la novela no está exenta de esos elementos; presenta algunas innovaciones en el manejo de la lengua, que la colocan a la vanguardia de la narrativa mexicana de los cincuentas, como comprobaremos en este análisis.

La novela está impregnada con un tono intimista que fluye sin sentir y nos envuelve en la sinceridad de la confesión del personaje. José García se desnuda interiormente, nos muestra su angustia y logra que compartamos con él sus preocupaciones.

El tono confesional de la novela es producto de la identificación entre narrador y protagonista por medio del monólogo interior (recurso frecuente en el "Nouveau roman"). Esta técnica narrativa es utilizada por Josefina Vicens para hacer coincidir el punto de vista del narrador con el del personaje.

" Hace una hora que estoy ante esta página sin decidirme a formular la pregunta."

(p.181)

Al enunciarlo, el narrador hace sentir al lector en espera, lo sitúa frente a la página en blanco; el lector asume, de este modo, el punto de vista del narrador-protagonista. Por consiguiente, la dirección del relato se presenta como la misma de su realización :

" ... sé que nada tiene continuidad [...] a menos que mi protagonista sea el pensamiento, con toda su ilimitada y espléndida realidad, no veo la forma de hilvanar algo de todo esto." (p.181)

Es evidente que el personaje principal es el pensamiento que, convertido en escritura, va hilvanando la novela. José García afirma "no tener nada que decir", y es cierto, la anécdota sólo

es el soporte para el tema de la escritura; por lo tanto, El libro vacío es una clara alegoría sobre el proceso de narrar.

La angustia existencial del personaje lo aísla del mundo que lo rodea (como sucede con los protagonistas del "Nouveau roman" y de las novelas existencialistas) pero, en el caso de José García hay una diferencia notable: en breves ocasiones se hace alusión a un interlocutor anónimo, mediante un "ustedes" tácito en enunciados como, "Créanme", "Perdonen", que nos llevan a percibir la ambigüedad del discurso narrativo; no podemos afirmar cómodamente que se trata de un soliloquio pleno, es decir, de una plática consigo mismo, sino que se refiere a un análisis de sí mismo, para otros; el emisor (José García) espera que alguien escuche/lea su confesión, que comprenda su angustia y que comparta su soledad. Quiere decir que si José García lograra comunicarse auténticamente con los demás, abandonaría gustoso su aislamiento.

En forma semejante a algunos relatos del "Nouveau roman", la repetición obsesiva de la imposibilidad de escribir por parte de José García, anula toda acción en la novela; la única actividad que verdaderamente realiza el personaje es escribir, todas las demás situaciones se llevan a cabo en su memoria (a través de la evocación o el recuerdo). En este sentido, El libro vacío es una "novela de la mirada", el protagonista es un observador atento de cuanto sucede a su alrededor, sólo escribe lo que ve, además, el desdoblamiento de su personalidad origina una proyección de sí mismo como en un juego de espejos: se ve a sí mismo escribir.

" Bastaría con no escribir una palabra más, ni una más ... y yo habría vencido.
Bueno, no yo, no yo totalmente; pero sí esa mitad de mí que siento a mi espalda, ahora mismo,

vigilándome, en espera de que yo ponga la última palabra; viendo cómo voy alargando la explicación de la forma en que podría vencer ... "(p.12-13, el subrayado es mío)

Por otra parte, si trascendemos la ficción literaria encontramos que los lectores somos también espectadores de la única acción real que sucede en la novela: la de un hombre solitario que escribe en una fría habitación por las noches.

Los personajes son presentados a la manera del "Nouveau roman", por medio del develamiento progresivo. Aparecen, en un principio, como nombres propios vacíos de toda significación (Pepe Varela, Lupe Robles, Luis Fernando Reyes, etc.), posteriormente van adquiriendo su caracterización literaria, cuando el narrador agrega rasgos físicos y/o psicológicos que los individualizan. José García es el único personaje cuyo nombre desde su aparición (capítulo segundo), posee una amplia connotación, dado que en la realidad extraliteraria es un nombre extremadamente ordinario y el lector puede identificarse fácilmente con él, además de la posible relación autobiográfica que guarda dicho nombre con Josefina Vicens y que hemos explicado al analizar los personajes.

En la caracterización de personajes es frecuente la enumeración de rasgos por medio de adjetivos calificativos generalmente en grupos de tres:

[Pepe Varela] " Es un hombre sano, alegre, cordial"(p.142)

[Lorenzo, el hijo del protagonista] " ¡Es un niño tan tenue, tan silencioso, tan imaginativo! "(p.199)

[Lupe Robles] "una señora bastante joven, guapa, alegre y estrepitosa"(p.142)

[La esposa de Luis Fernando Reyes] "esa mujer gorda,

envejecida, desaliñada" (p.171)

Se les caracteriza también por contraste:

" ... mi arrogante hijo José y mi triste, mi desmedrado hijo Lorenzo" (p.112)

O por la yuxtaposición de sustantivos:

[en la descripción de la abuela del protagonista]
"de aquel porte, de aquella dignidad, de aquel olor especial, de aquel temblor" (p.29)

Junto a la caracterización dinámica de personajes, Josefina Vicens incorpora a su narración diálogos matizados que contribuyen a la viveza de las escenas relatadas.

El narrador-protagonista deja hablar a los personajes, después da explicaciones que amplían el sentido de los diálogos.

" Una noche, durante la cena -Lorenzo ya se había acostado-, José nos dijo:

—¡Ya estarán contentos; terminé con Margarita! Vi que le temblaban los labios y que hacía esfuerzos por no llorar. Sentí una gran pena y me apresuré a explicarle:

—Yo no estoy contento de algo que te causa dolor, hijo, pero ...

Ella me interrumpió:

—Yo sí, contentísima. Comprendo que es un dolor, pero te faltan muchos, José.

El pobre muchacho nos miró con los ojos llenos de lágrimas. Yo estaba indignado por la dureza de mi mujer e iba a decir algo que suavizara sus palabras, pero ella se adelantó:

—Te falta el de ver llorar a un hijo." (p.138)

Es necesario distinguir que, en realidad, la conversación de los personajes es una "imitación", por así decirlo, o reproducción hecha por el narrador de lo que aquéllos dijeron, pues todas las escenas se llevan a cabo en su memoria o imaginación; algunas sí sucedieron en el pasado, pero otras son suposiciones del protagonista que no sólo comprenden actitudes, sino incluso respuestas de sus familiares o amigos:

" Pensaba: si muriera un día, de pronto, y alguien, mi mujer, mis hijos, un amigo, encontrara mis cuadernos y tuviera la curiosidad de leerlos ...

Si fuera José el que los encontrara, se sentiría defraudado de la "novela" de su padre y tal vez diría a sus amigos que antes de morir yo había destruido todos mis papeles.

Si fuera mi mujer, los guardaría, sí, estoy seguro, los guardaría llorando, lo mismo que mi pipa, mis anteojos y mis trajes.

Si por alguna causa especial, no sé realmente cual, algún compañero de la oficina tuviera oportunidad de leerlos, movería la cabeza comprensivo:

~ Pobre García tan buena gente; ahora me doy cuenta de por qué a veces, se quedaba como tonto, pensando."(p.91)

Debido a que la novela es un soliloquio (derivación del monólogo interior), las suposiciones constantes del protagonista son creíbles para el lector; nadie dudaría que un hombre angustiado como José García, elabore incansablemente una serie de hipótesis, pues esas conjeturas reflejan su neurosis.

Josefina Vicens deja en el lector la sensación de que el fluir de la narración se suspende, conjuntando las continuas elucubraciones del personaje y la asociación libre de imágenes.

Son comunes en la novela, imágenes que proyectan situaciones acontecidas en el pasado, pero que son transportadas al presente mediante la continuidad de actitudes:

" Me da pena escribirlo, pero para mí constituye un terrible esfuerzo tomar cualquier decisión. Me falta carácter, valor. Soy así desde muy niño. Recuerdo lo que sufría para elegir un solo dulce entre los muchos que, en aquel cajoncito adornado con papel de china, vendía doña Lola Urrutia para "ayudarse con los gastos"(p.117) [...] Igual era con el traje que cada año, a principios de diciembre, me compraba mi madre para que me sirviera en las posadas y después sólo los domingos ...

[...] E igual para elegir a mi primera novia, cuando tenía yo once años. Junto a mi casa vivían dos hermanas, más o menos de mi edad, rubias y regordetas."(p.118)

Una idea inicial, desencadena una serie de imágenes visuales como en la cita anterior. Otras veces, la asociación parte de semejanzas con imágenes del presente.

El protagonista dice refiriéndose a su hijo Lorenzo:

" Me inquieta este niño: tiene una mirada extraña, una expresión ausente, una melancolía que no corresponde a sus pocos años [...] Cierto que yo también experimento a veces extrañas sensaciones de las que me da vergüenza hablar. Una, la más frecuente, es ésta: a pesar de que desde hace tantos años soy el mismo y hago lo mismo, no sé por qué me siento ajeno a mí ... No me gusta mi cuerpo: es débil, blando, insignificante. No, no me gusta. Tal vez por eso nunca me ha importado y lo descuido ..." (p.47-48)

La asociación también surge por evocaciones conscientes del protagonista:

" ... retrocedo en el tiempo y en mí mismo y me encuentro con quien era yo antes [...] Cuántos deseos no realizados sobreviven tenuemente en mí y aparecen de pronto, aunque amortiguados por la larga y espesa distancia. Recuerdo, por ejemplo, mi decisión de ser marino. Nada en el mundo me hará cambiar de idea - pensaba yo entonces - . Tenía catorce años. Vivíamos en la costa. Una noche, mientras cenábamos, anuncié firmemente mi propósito. Aún veo los ojos de mi madre ... "(p.65)

Las asociaciones de imágenes inducen al lector a establecer relaciones no manifestadas verbalmente o a recrear los acontecimientos.

En el estilo de Josefina Vicens la descripción cumple un papel básico, ya que provoca igualmente la dilatación del hilo narrativo. Además, demuestra el aprovechamiento de técnicas extraídas del cine, arte con el que la autora tuvo relación estrecha por su trabajo como guionista.

Existen descripciones de personajes que comienzan con una especie de visión panorámica: un hombre sentado en un parque, mal

vestido, cara adusta, piernas estiradas y las manos en las bolsas del pantalón (p.71). Poco a poco, se va ampliando un fragmento de esa imagen, gracias a un procedimiento semejante al "closed-up" cinematográfico, la descripción se centra después en rasgos, actitudes, o detalles apenas perceptibles:

" Pero si la expresión permanece igual, si los labios no se entreabren, ligeramente anhelantes, o se cierran como para tapar la salida a una palabra; si los ojos quedan fijos y muertos y los párpados caen con el mismo ritmo, acompasados, sin alteración, es que el pensamiento está inmóvil. Aquel hombre pensaba en algo." (p.72)

Esta técnica de ampliación está acompañada del "ralenti" (paralización de los objetos en el espacio y en el tiempo), que produce un efecto parecido al de una cámara lenta:

" Había vuelto a meter las manos en los bolsillos. El cigarro colgaba de sus labios. Yo observaba como iba creciendo la ceniza a medida que fumaba y cómo caía sobre su ropa sin que a él pareciera preocuparle." (p.73)

" ... sacó el pañuelo de la bolsa de su pantalón, lo extendió, lo miró un instante y, sin hacer uso de él, volvió a guardarlo apresuradamente. "

(p.163)

Otra descripción que confirma el conocimiento de las técnicas cinematográficas es la que corresponde a la escena en que vemos a José García transformado en un hombre seguro de sí mismo, que entra "espectacularmente" a una cantina "pidiendo tequila" como los héroes (o villanos) de las películas de aventuras:

" Reanudé mi marcha. Uno, dos, uno, dos. Llegué por fin a la calzada, llena de luz y de ruidos. De una cantina salía una ríspida música de sinfonola. Fui hacia allá y sin pensarlo, como si fuera un movimiento habitual, empujé fuertemente las puertas de goznes, que quedaron balanceándose detrás de mí. Al principio no vi más que una espesa nube de humo. Me acerqué a la barra, arrojé un billete de cinco pesos en el mostrador y grité:

— ¡Un tequila doble!
No era necesario hablar en voz tan alta, puesto que el cantinero estaba enfrente de mí, pero mi tono debió ser impresionante porque el hombre me sirvió en el acto una gran copa, que yo vacié de un trago." (p.124-125)

En ocasiones, la descripción se presenta como una sucesión o, incluso, una aglutinación de imágenes visuales:

" Tengo ganas de estrenar cosas: nombre, un pantalón de pana, una mujer desconocida, una cantina, un bastón de nudos, una playa solitaria junto a un mar hosco y bravío.
Sí, me instalaría en un pequeño puerto, en una casa muy modesta que quedara cerca de la playa y desde la que pudiera oírse el mar [...] Compraría doce cuadernos gruesos, pero antes de encerrarme a escribir estaría una semana entera vagando sin rumbo, sin prisa, acostumbándome a la libertad. Pasaría las noches en la playa mirando el mar, el cielo, el amplio horizonte; hundiría las manos en la arena húmeda, nadaría desnudo en ese mar agitado y negro de la medianoche." (p.207)

Cabe hacer un señalamiento en la descripción anterior: a nivel sintáctico, las acciones están delimitadas por un futuro hipotético ("instalaría", "compraría", "pasaría", "hundiría", etc.), cuyas terminaciones corresponden en la conjugación verbal al pospretérito y que, a nivel semántico es un tiempo que representa para el protagonista lo anhelado, pero poco probable de que sea una realidad.

Una innovación en la técnica narrativa con procedimientos tomados también del cine, la encontramos en la siguiente cita, en donde a la confesión del protagonista se añade otra voz narrativa (análoga a la "voz en off" cinematográfica), especie de conciencia que dicta tajantemente al personaje lo que debe hacer:

" José García, lee tu cuaderno, borra esas frases absurdas y presuntuosas y sustitúyelas con la única que realmente te es posible firmar: "no puedo dejar de escribir".

Olvida tu desorbitada ambición de escribir un libro que a todos interese [...] En rigor, es de tu realidad de lo único que puedes hablar. Y si de ella no te es posible extraer lo que requieres para un libro distinto y trascendente renuncia a tu sueño. Y si no puedes dejar de escribir, continúa haciéndolo en este cuaderno y luego en otro, y en otro, siempre secretamente, hasta el día de tu muerte." (p.182-183)

La complejidad narrativa que suponen las distintas voces de la novela, ya la hemos explicado al abordar la estructura, por esa razón, basta subrayar que esa voz presenta un registro distinto al del personaje, dado que siempre habla en tono imperativo.

La descripción de ambientes, generalmente, es escueta y rápida, su función es enfatizar la atmósfera deseada, como es el caso de la descripción de los lugares que José García frecuentaba con su amante:

" ... ¡y volvía, volvía siempre! ¿A qué? A tolerar sus exigencias, a esforzarme por aparecer menos viejo, a fatigarme estúpidamente siguiéndola en su incansable peregrinaje por cines, carpas, días de campo, ferias, cabaretuchos, vulgares fiestas de compadres, parientes, vecinas." (p.147)

Esta descripción provoca en el lector la sensación de hastío y de rechazo por lo burda y grotesca que resulta esa relación en la atmósfera en que se da:

" Y cuando Lupe proponía, como de costumbre, que para animarnos fuéramos a tomar unas cervezas con sus compadres, sentía el impulso de asfixiar con mis propias manos su jovialidad estúpida [...] Pero no lo hacía. Acababa, como casi todas las noches, tomando copas con sus compadres en un cabaret estridente, lleno de prostitutas, de vagos y de mariachis." (p.152)

La elección de un lenguaje sencillo y parco determina, profundamente, la sordidez del ambiente y de la relación

extramarital.

También son innovaciones estilísticas los siguientes recursos narrativos, cuyo propósito fundamental es la representación más cercana posible de las cosas (un afán objetivista a la manera del "Nouveau roman").

" Caf rendido, dormí pesadamente un rato y a las nueve de la mañana, como todos los días, llegué a la oficina, quité la funda de mi máquina sumadora y empecé a trabajar:

14,312

976

1,345

"(p.158)

El recurso tipográfico de incorporar a la narración las cantidades marcadas en la sumadora por el protagonista, produce un efecto óptico y dos puntos de vista: el narrador se ve a sí mismo frente al objeto (la sumadora) y, los lectores adoptamos el punto de enfoque del protagonista.

Debido a la utilización de imágenes visuales concretas, el narrador coloca en primer plano al objeto, como es el caso de la introducción de una pequeña carta que contiene la declaración de amor de José García a su primera novia:

" Escribía en el colegio, a escondidas, mi carta de declaración y dejaba en blanco el nombre:

" Querida ...

" Desde hace mucho tiempo quiero pedirte que seas mi novia y que no vayas con nadie más que conmigo al mar ... Y otras cosas de abrazos y de besos ... "(p.119)

En primer plano se encuentra también una nota periodística incluida en la novela, y que provoca la ruptura de la continuidad narrativa: el lector topa de pronto con las frases propias de una participación luctuosa

" — Soy José García, ¿sabe usted?, el muy honorable y oscuro José García; el destinado a la escuela de 15 x 7 centímetros por palabra en un solo periódico: "Ayer tantos de tantos, falleció

el señor José García. Su inconsolable esposa, sus hijos y hermanas lo participan con profundo dolor." (p.88)

El estilo de Josefina Vicens está lleno de recursos expresivos como el epíteto, la imagen, la metáfora, la comparación y la enumeración poéticas, construidas con palabras sencillas, propias de un hombre de oficina que desea escaparse de la enajenación del trabajo a sueldo, pero también están elaboradas con las palabras de una escritora que se propuso rescatar de la burda realidad, aspectos que nos conduzcan a apreciarla con ojos nuevos y que se propuso, además, hacer de esa realidad algo artístico y trascendental.

" Ninguno de nosotros se acuerda ya de cómo muere un día. Ni de cómo nace, ni de cómo nos parece a las cinco de la mañana, que no va a poder nacer; y en el rotundo mediodía, que no habrá de morir, y a las agónicas seis de la tarde, que no podrá salvarse." (p.63) (Metáfora)

" Ese [hombre] si hubiera podido entender un amor imposible y que un hombre pueda morir de sed a la orilla de un cuerpo." (p.87, el subrayado es mío) (Metáfora)

" Es, ha sido toda su vida [hace referencia a la esposa de José García] un bello lago sin pudor de su fondo." (p.24) (Comparación o símil)

" He visto los árboles en invierno, la época del rigor: troncos escuetos, desnudos, silenciosos. [Epítetos] Los he visto en primavera, cubiertos de follaje, rumorosos, llenos de frutos. [Utilización de adjetivos] Pero todo esto, el follaje, el rumor y los frutos, [Enumeración] es lo que cae, lo nuevo cada vez, lo inexperto. La real existencia del árbol, su continuidad y sustento, están en el tronco invariable. [Imágenes visuales] ¡Ah, quisiera tener por lo menos una idea, una creencia a la que pudiera recurrir permanentemente! No cuento con un sólo pensamiento fijo, endurecido. Todos caen de mí, en este cuaderno sumiso, como un follaje provisional, como pensamientos "de la estación" (p.90) (Comparación o símil)

La ironía es otro recurso expresivo utilizado por Josefina Vicens, pero es una ironía fina, cuidadosamente trabajada, que deja una sensación amarga, que nos hace sonreír dolorosamente. La primera ocasión que utiliza este recurso es al terminar la reflexión sobre el perjuicio que el alcohol provoca al protagonista:

" En mí, la embriaguez no es propiamente perder el sentido de las cosas; es cambiar el sentido [...] Es que las cosas tienen por sí mismas otro sentido, y como yo no percibo la mecánica del cambio, me encuentro de pronto ante ellas y las siento permanentes, exactas, adecuadas. Me siento bien, no porque recuerde que antes me sentía mal y note la diferencia. No; me siento bien, sencillamente.

Lo sé porque el conocimiento de esa sensación empieza cuando ya no la percibo; cuando ya estoy acá, temblando nuevamente, con la cabeza baja; oyendo los reproches de mi mujer y los discretos consejos de mis amigos.

Porque, ¿saben?, el alcohol me hace mucho daño."
(p.52, el subrayado es mío)

La última frase motiva una pregunta en el lector: ¿en qué medida el alcohol daña verdaderamente a José García, si lo enfrenta a su existencia plena, si le descubre su dimensión real y el auténtico sentido de las cosas que lo rodean; si lo transforma positivamente? Ahí reside la ironía, en la contradicción: físicamente, el alcohol lo daña, pero, interiormente, lo libera y lo ubica.

En el pasaje acerca del compañero de oficina del protagonista, también encontramos una ironía sutil, pero sumamente crítica, cuando retoma al final de ese capítulo un suceso que parecía trivial, el de un reloj ganado por Reyes en una rifa:

" Seguramente nunca había podido hacerle a su mujer un regalo tan llamativo: en torno a la carátula el reloj tenía un círculo de

microscópicos diamantitos que brillaban convincentemente [...] El sabía que la maquinaria oculta, fría y exacta, no era lo que iba a conmover a su mujer, (quien seguramente nunca ha tenido más que lo necesario). Era el brillo, lo suntuoso, lo inútil, lo aparentemente elegido para su deleite y no para su necesidad lo que haría valioso y distinto el regalo." (p.166-167)

Meses después, Reyes tuvo que vender el reloj para pagar el fraude que cometió:

" Por cierto, me contó que en el Monte de Piedad le habían dado ciento cuarenta pesos por el relojito aquel, que está flamante, porque su mujer nunca encontró una ocasión lo suficientemente solemne para decidirse a lucirlo." (p.172)

La anécdota pone de relieve que lo superfluo rebasa finalmente las necesidades de los trabajadores asalariados, pues "nunca hay una ocasión propicia" para usar lo ostentoso. La escritora utiliza el diminutivo "relojito" para enfatizar la intención satírica.

Con su manejo de la lengua, Josefina Vicens propone una participación directa del lector en la novela. Una de las formas para evitar que sea un simple espectador de la confesión del protagonista, son las constantes interrogaciones que, por un lado, acentúan el desdoblamiento del personaje y, por otro lado, establecen un diálogo directo entre el lector y el narrador. Al mismo tiempo, las preguntas, por su extensión y contenido, provocan la suspensión del tiempo narrativo.

" ¿Quién es ese José García que quiere escribir, que necesita escribir, que todas las noches se sienta esperanzado ante un cuaderno en blanco y se levanta jadeante, exhausto, después de haber escrito cuatro o cinco páginas ... ? " (p.17)

" ¿Por qué no puede ser así? ¿Por qué no puede brindarse a cualquiera en su momento único, la frescura de una palabra, de un abrazo, de una pregunta? " (p.68)

" ¿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.76)

Otro medio para hacer participar al lector en el relato es la enunciación del "nosotros" en las reflexiones de carácter universal, ese pronombre simboliza la voz del grupo social al que José García pertenece y que hace coincidir con la voz de todos los hombres:

" 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." (p.63)

" Somos unos mediocres. No pudimos evitarlo o no tuvimos con qué evitarlo. No fuimos dotados con los elementos o los talentos que no pueden frustrarse. Los nuestros mínimos, comunes, se hundieron en el tiempo y no serán notados ni comentados jamás." (p.227)

Con el "nosotros" aumenta la fuerza de expresión de las reflexiones y profundiza su alcance, la meditación rompe los límites del ámbito novelesco y trasciende a la condición humana en general.

Advertimos en el manejo de la lengua de Josefina Vicens un cuidado profundo en la elección de las palabras, una economía en la expresión que se manifiesta en el uso de frases cortas, de estructura sintáctica bien definida, pero esto no quiere decir que las expresiones, por sencillas que sean, carezcan de profundidad; por el contrario, "sólo un gran trabajo de escritura [...] puede haber sido el origen de esa prosa tan naturalmente

adherida a un estilo de ser y de hacer literatura".¹⁹

A manera de conclusión

El afán de José García por conocerse origina, como hemos visto, meditaciones que se extienden a varios espacios de su vida, esas reflexiones permiten conocer las intenciones de Josefina Vicens: hurgar los rincones del interior humano y desentrañar los mecanismos que orientan al hombre en sus relaciones con los demás; poner de manifiesto claves para comprender las estructuras sociales y su impacto en el individuo. Tales, podrían considerarse los propósitos de Josefina Vicens en El libro vacío; sin embargo, recordemos que la novela presenta varios planos narrativos, de modo que, tras la máscara de novela existencialista, se esconde otra finalidad: la reflexión sobre el acto de escribir.

* La crónica de esa angustia (del protagonista) compone la novela que leemos, dejando latente otra cuyo contenido se insinúa; los problemas de la escritura planteados por José García permiten examinar la propia escritura del texto que los contiene; se ve en la literatura una toma de conciencia de la realidad vivida por el artista, y entonces El libro vacío es una busca (sic) de la razón de ser.²⁰

Josefina Vicens, a través de su personaje, habla de la emoción que experimenta todo escritor frente a la hoja en blanco:

¹⁹. BRADU, Fabienne. "José García ¡soy yo!" en Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX. México. Fondo de Cultura Económica. 1992, p.66

²⁰. PATAN, Federico. "El libro vacío y los años falsos" en "Sábado" de Uno más uno, abr. 16 de 1988. p.7

" ... abro mi cuaderno y tomo la pluma, vuelve a aparecer esa angustiada atracción que se experimenta al borde de un profundo abismo." (p.92)

La sensación de angustia se impone sobre las palabras, Josefina Vicens se siente amenazada por la parálisis de la escritura que conduce al silencio, por medio de su personaje declara que escribir es una tarea solitaria:

" La compañía, el estímulo no pueden recibirse [...] en ese profundo momento en que algo, no se sabe qué, está ocurriendo dentro del hombre que trata de expresarse. Y cada palabra de mi cuaderno representa uno de esos momentos indescriptibles." (p.200)

Pero esa soledad es contradictoria porque, como asegura Maurice Blanchot, "el escritor no es libre de estar solo sin expresar que lo está [...] En el arte de que se sirve deben aparecer, al mismo tiempo, el triunfo total y el fracaso absoluto; la plenitud de los medios y la irremediable decadencia".²¹ Josefina Vicens se interesa por dejar claro para el lector que las páginas escritas no constituyen una novela, tampoco son un libro, sino la historia del fracaso, son el fracaso en sí.

" He llenado páginas y páginas sólo para decir que mi mundo es reducido, plano y gris [...] que mi mediocridad es evidente, total. Y todo esto, ya en conjunto únicamente para explicar por qué no puedo escribir algo que interese a todos [...]" (p.174)

Es verdad que fracasé en mi inicial propósito de escribir una novela, pero también es verdad que día a día estoy fracasando en el de escribir el libro que tanto me preocupa." (p.175)

El drama de la creación literaria reside en que desde su

²¹.Citado por OSTROSKY, Jennie, op. cit., p.4

soledad el escritor intenta comunicarse con sus semejantes, desea compartir, a través de su escritura, la significación que tienen para él los seres, los objetos; busca compartir su observación y sus sentimientos. La contradicción se encuentra en el referirse a la soledad como condición del escritor, y utilizar un instrumento de comunicación por excelencia como lo es el lenguaje.

Encontramos en El libro vacío una propuesta poética, es decir, una serie de afirmaciones que constituyen una teoría de la narración. Hay en la novela apuntes propicios a meditaciones dignas de atención.

Josefina Vicens encuentra que la creación literaria es el descubrimiento de lo insólito, es el revivir la emoción en el lector, es la belleza y el valor de la palabra escrita, sin añadiduras, por sí misma; eso explica el hecho de que, una vez que las palabras se materializan, cambian el sentido inicial y, en esa medida, no expresan lo que el escritor desea, resultan sólo aproximaciones de lo que se intentaba decir. Esta es una de las intenciones más elocuentes de la autora: subrayar la independencia de las palabras, manifestar que a veces brotan con facilidad como si fueran dictadas por una voz, mientras que en muchas otras ocasiones, se niegan a revelarse y entonces surgen "tristes y pálidas como un niño muerto".²²

La independencia de las palabras con respecto al pensamiento origina una diferencia entre oralidad y escritura, de la que también está consciente Josefina Vicens y lo demuestra por medio de las meditaciones del narrador:

²². OSTROSKY, Jennie. op. cit., p.2

" Qué distinto pensar, como pienso para cuando hablo, no para cuando escribo ... " (p.112)

" La expresión oral y el pensamiento tienen una esencia efímera que no compromete. Lo que da una impresión de informalidad e inconsistencia es la frecuente rectificación de los conceptos que se consignan por escrito, como supuesto fruto de largas y concienzudas meditaciones." (p.196)

No obstante, el estilo de la escritora da cuenta de cómo las verdades escritas pueden ser relativas o transitorias, pues entre revisión y revisión de lo escrito por el protagonista, aparecen continuas contradicciones en las afirmaciones, de manera que es imposible asir algo de lo que se ha dicho, de eso resulta la nada:

" ... 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." (p.90)

A nivel de contenido, la afirmación anterior muestra el dinamismo de la vida humana, refleja al hombre en distintas circunstancias que lo obligan a responder de diversa manera y a reconsiderar sus verdades iniciales. En consecuencia, existe en El libro vacío una dialéctica sobre la verosimilitud de la ficción narrativa, dado que el narrador juega con el lector: relata experiencias propias asentando que fueron tal como las contó; posteriormente, aclara no saber si lo narrado es cierto o sólo lo inventó porque era un recurso útil para la ficción.

" Mi deseo es decir la verdad siempre, aquí, en este cuaderno mío. Pero a veces me ocurre o que he olvidado la verdad, o que creo que lo que escribo es la verdad, o que escribo lo que me gustaría que fuese la verdad." (p.112)

En conclusión, no tenemos la certeza de haber leído lo que realmente ocurrió.

Josefina Vicens realiza, por intermedio de su narrador, una

crítica a la manera tradicional de novelar, juzga la creación de personajes y ambientes estereotipados y el uso de un lenguaje ampuloso y falso. El narrador-protagonista confiesa conocer la técnica novelesca, la importancia de la descripción con relación al ambiente y de una trama interesante para captar la atención del lector, pero se da cuenta que las realidades que pretendía describir nada tenían en común con su vida y resultaban, por lo tanto, artificiales:

" ... durante mucho tiempo me empecé 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 siempre para 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 esbozaban una sonrisa por el recuerdo de un agradable suceso lejano, sino que tenían siempre una risa actual, provocada por lo que otro personaje había dicho tres renglones arriba ..." (p.36)

" ... hasta que de pronto me percataba de que al escamotearles la compleja totalidad del hombre, los privaba de vida." (p.33)

Josefina Vicens logra en su novela el resultado inverso, sus personajes, su asunto, sus ambientes, como hemos visto, son plenamente humanos; es claro entonces que su intención como escritora es alejarse de lo artificioso para "observar y relatar después con sencillez", pues ese es su estilo auténtico.

En la revisión de la forma de escribir de José García existe un conocimiento claro del porqué fracasó en su intento de inventar una novela, el personaje no tenía algo que contar, estaba falto de imaginación, simplemente, repetimos, tenía "la atormentada necesidad de escribir". Sin embargo, su libro, como él mismo dice: "está vacío, lo sé muy bien, no dice nada. Pero

yo sé, yo únicamente, que ese vacío está lleno de mí mismo" (p.200).

Josefina Vicens logró, finalmente, su propósito en esta novela, porque llenó el vacío con el hombre mismo y confirmó su filosofía de que un artista es un ser que crea otra realidad o es capaz de sublimar la que ya existe. Con El libro vacío, la autora consiguió lo que "sólo el gran artista logra: que esa realidad la conocemos de siempre y, no obstante, la notamos por primera vez". (p.205)

La reflexión sobre el acto de la escritura nos lleva a comprobar que El libro vacío es una novela autorreferencial. Josefina Vicens explica, por conducto de José García, cómo escribe, qué antecede a la escritura y cómo se materializan las palabras:

" Mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre, se prolongan hasta el punto de mi pluma [...] Me pertenezco todo, me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inminencia de la primera palabra.

En el trazo de esa primera palabra pongo una especie de sensualidad; dibujo la mayúscula, la remarco en sus bordes, la adorno. Esa sensualidad caligráfica [...] no es más que la forma de retrasar el momento de decir algo, porque no sé qué es ese algo, pero el placer de este instante total, lleno de júbilo, de posibilidades y de fe en mí mismo, no logra enturbiarlo ni la desesperación que me invade un momento después. [...] Mejor una hoja nueva, limpia, y otra vez, lentamente, la mayúscula de gala.

Allí empieza lo que unas horas después me habrá dejado exhausto [...] me duele la nuca y dentro de la cabeza siento como una espiral que rápidamente gira tratando de encontrar algo, ese algo que exprese algo.

Y lo único que honestamente puedo expresar es que lo que quisiera escribir, o ya está escrito en los libros que me conmueven, o será escrito algún día por otros hombres ..." (p.92-94)

Es evidente que no es la historia lo que importa, sino la expresión de la urgencia de cristalizar en palabras el pensamiento, la vida misma, y eso es lo que ha hecho Josefina Vicens en esta admirable novela; en su escritura late profundamente no sólo el hombre común, sino todos los hombres que se buscan a sí mismos entre sus deberes y preocupaciones diarias. Y, sobre todo, late la palabra por sí misma, liberada de cualquier servidumbre, con toda su magnificencia y sus posibilidades.

A P E N D I C E

Cronología de Josefina Vicans

1911. Nace el 23 de noviembre en Villahermosa, Tabasco.
Su segundo apellido es Maldonado.
- Estudia secundaria y posteriormente una breve carrera comercial.
Ella se consideró siempre autodidacta.
- Contrae matrimonio con José Ferrel.
- Trabaja en el Departamento de Servicios Sociales de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
- 1934-1940. Desempeña diversos cargos:
Secretaria particular del jefe del Departamento Agrario.
Secretaria de Acción Femenil de la Confederación Nacional Campesina.
1946. Es nombrada Oficial Mayor de la Sección de Técnicos del Sindicato de Cinematografistas.
1958. La Compañía General de Ediciones publica su primera novela, El libro vacío, con una carta prefacio de Octavio Paz.

1959. Recibe el Premio Xavier Villaurrutia por El libro vacío.

---- Colabora en algunos semanarios con notas sobre asuntos políticos con el pseudónimo de "Diógenes García".

---- Realiza crónica taurina en la revista "Sol y Sombra" y en el periódico "Toreras" bajo el pseudónimo de "Pepe Faroles".

1963. El libro vacío es traducido al francés por Dominique Eluard y Alaïde Foppa con el título de Le cahier clandestin y publicada por la Editorial Julliard.

1970-1976. Es Vicepresidenta de la Sociedad General de Escritores de México.

Es Miembro de la Sección de Autores Cinematográficos del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

Es Miembro del Consejo Consultivo de premiación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas.

Presidenta de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas.

---- Escribe más de cien guiones y adaptaciones cinematográficas.

1972. Recibe un Ariel, un Heraldo, la Diosa de Plata y el

primer lugar en el concurso de guiones de la SOGEM por "Los perros de Dios", película dirigida por Francisco del Villar.

1977. Recibe un Ariel al mejor argumento por "Renuncia por motivos de salud", cinta dirigida por Rafael Baledón.

1978. Es reeditada su novela, El libro vacío por Ediciones Transición.

1982. Martín Casillas Editores publica su segunda y última novela, Los años falsos.

1983. Recibe el Premio Juchimán de Plata de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

1986-1988. Desempeña el cargo de Vicepresidenta Ejecutiva del Sindicato de la Producción Cinematográfica.

1987. La UNAM y el Instituto de Cultura de Tabasco coeditan en un volumen El libro vacío y Los años falsos.

--- Escribe también un cuento: "Petrita" y algunos poemas que aún no han sido editados.

1988. Muere el 22 de noviembre en la Ciudad de México.

BIBLIOGRAFIA

- AGUSTIN, José. Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970. México. Edit. Planeta. 1992.
- ALEGRIA, Fernando. " La novela hispanoamericana " en Historia de la novela moderna de R.M. Albéres. México. UTHEA. 1966.
- AZUELA, Mariano. Cien años de novela mexicana. México. Ediciones Botas. 1947.
- BLANCHOT, Maurice. La ausencia del libro. Buenos Aires. Ediciones Caldeón. 1973. (Colec. "El hombre y su mundo, 12)
- El espacio literario. Barcelona. Ediciones PAIDOS. 1992
- BLOCH-MICHEL, Jean. La nueva novela. Madrid. Ediciones Guadarrama. 1967. (Colec. Punto Omega, 6)
- BOISDEFRE, Pierre D. Historia viva de la literatura francesa de hoy. Santiago de Chile. Editora Zig-Zag. 1960.
- Metamorfosis de la literatura III. Madrid. Ediciones Guadarrama. 1969. (Colec. Punto Omega, 64)
- BRADU, Fabienne. Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX. México. F.C.E. 1992.
- BRUSHWOOD, John S. México en su novela. México. F.C.E. 1993.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. La incomunicación. Barcelona. Nexos. 1989.
- DÄLLENBACH, Lucien. El relato especular. Madrid. Edit. Visor. 1991. (Literatura y debate crítico, 8)
- DESSAU, Adalbert. La novela de la Revolución mexicana. México. F.C.E. 1973. (Colec. Popular, 117)

- Diccionario de escritores mexicanos por Aurora M. Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez. México. UNAM. Centro de Estudios Literarios. 1967.
- DOMENELLA, Ana Rosa. "Josefina Vicens y El libro vacío: sexo biográfico femenino y género masculino" en Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto 2. El coloquio de la frontera norte. México. El Colegio de México. 1990.
- FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México. Edit. Joaquín Mortiz. 1976.
- GONZALEZ, José Luis, trad. El oficio de escritor. México. Ediciones Era. 1970
- GONZALEZ, Manuel Pedro. Trayectoria de la novela en México. México. Ediciones Botas. 1951.
- KURZ, et al. La nueva novela europea. Madrid. Ediciones Guadarrama. 1968. (Colec. Punto Omega, 24)
- MARTINEZ, José Luis. Literatura mexicana. Siglo XX. 1910-1949. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1990.
- MAURIAC, Claude. La literatura contemporánea. Madrid. Ediciones Guadarrama. 1972. (Colec. Punto Omega, 154)
- MAYORAL, Marina. (Coord.) El personaje novelesco. Madrid. Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura. 1990. (Colec. Encuentros)
- MEDINA, Dante. Algunas técnicas narrativas de la novela latinoamericana contemporánea. México. Universidad de Guadalajara. 1990.
- NADEAU, Maurice. La novela francesa después de la Guerra. Caracas. Edit. Tiempo Nuevo. 1971. (Colec. Temas contemporáneos)
- OCAMPO, Aurora M. La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. México. UNAM. 1973.
- POLLMANN, Leo. La "Nueva novela" en Francia y en Iberoamérica. Madrid. Edit. Gredos. 1971. (Biblioteca Románica Hispánica)

- ROBBE-GRILLET, Alain. Por una novela nueva. Barcelona. Seix Barral. 1964. (Biblioteca breve, 222)
- ROBLES, Martha. Escritoras en la cultura nacional. México. Edit. Diana. 1989.
- SABATO, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires. Seix Barral. 1991. (Biblioteca breve)
- SALTZ, Joanne. "El libro vacío: un relato de la escritura" en Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto 2. El coloquio de la frontera norte. México. El Colegio de México. 1990.
- SARRAUTE, Nathalie. La era del recelo. Ensayos sobre la novela. Madrid. Ediciones Guadarrama. 1967.
- SEFCHOVICH, Sara. México: país de ideas, país de novelas. México. Edit. Grijalbo. 1987.
- TACCA, Oscar. Las voces de la novela. Madrid. Edit. Gredos. 1985. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 194)
- VICENS, Josefina. El libro vacío. México. Ediciones Transición. 1978.
- El libro vacío. México. SEP. 1986. (Lecturas mexicanas, segunda serie, 42)
- Los años falsos. México. Martín Casillas Editores. 1982.

HEMEROGRAFIA

- ANDERSON, Danny J. " Una aproximación a la metaficción: tres casos distintos en la novela mexicana contemporánea " en Semiosis. Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana, nos.7-8, 1981-1982.
- ARGÜELLES, Juan Domingo. " Tres décadas de Josefina Vicens " en El Universal, jul. 19, 1988, p.2.
- BRUSHWOOD, John S. " Sobre el referente y la transformación narrativa" en Semiosis. Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana, no.6, 1981.
- CAPETILLO, Manuel. " Josefina Vicens (1911-1988): la emoción en el vacío " en El semanario cultural de Novedades, dic. 18, 1988, p.6-7.
- CASTELLANOS, Rosario. " La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial " en Hispania: revista de lengua y literatura, no.2 (mayo 1964)
- " Cómo escribí El libro vacío " en " El Búho" de Excélsior, dic. 24, 1988, p.1
- ESPINOSA, Pablo. " Mi ambición ha sido vivir más que escribir: Vicens " en La Jornada, nov. 27, 1988, p.27.
- GARCIA TERRES, Jaime. " La feria de los días: reseña a El libro vacío en Revista de la Universidad de México, no.2 (octubre 1958), p.3.
- GIARDINELLI, Mempo. " Panorama de la narrativa mexicana en los 80 " en " El Búho" de Excélsior, dic. 17, 1989, p.1.
- GONZALEZ, Omar. " Josefina Vicens: El libro vacío/ los años falsos " en " Sábado" de Uno más uno, oct. 29, 1988, p.13-14.

- GONZALEZ DUEÑAS, Daniel y Alejandro Toledo. " Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra " en "Sábado" de Uno más uno, dic. 20, 1986, p.1-3.
- " Josefina Vicens: mínimo homenaje, valoración a tres voces " en La Jornada, jun. 16, 1985, p.12.
- LUVIANO DELGADO, Rafael. " Josefina Vicens: la literatura es un infierno blanco " en " La cultura al día" de Excelsior, may. 19, 1985, p.4.
- MOLINA, Javier. " ¡Qué barbaridad! El mundo está desquiciado: Vicens " en La Jornada, mar. 4, 1988, p.17.
- OSTROSKY, Jennie. " La literatura como placer y malestar " en "El Búho" de Excelsior (publicado en tres partes: jun. 10, jun.24 y jul.8), 1990, p.2 y p.4.
- PATAN, Federico. " El libro vacío y los años falsos " en "Sábado" de Uno más uno, abr. 16, 1988, p.7.
- PAZ, Octavio. " Josefina Vicens " en " México en la cultura" de Novedades, sept. 14, 1958, p.1.
- PEREIRA, Armando. " Josefina Vicens: el abismo de la escritura" en " Sábado" de Uno más uno, abr. 16, 1988, p.6.
- PETTERSSON, Aline. " De la raíz al fruto " en " Sábado" de Uno más uno, nov. 25, 1989, p.4.
- " Mi encuentro con Josefina Vicens " en " Sábado " de Uno más uno, dic. 24, 1988, p.5.
- ROJAS, Mario A. " El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas " en Semiosis. Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana, nos.14-15, 1985.
- RUFFINELLI, Jorge. " Josefina Vicens: triunfo de la escritura" en " Sábado" de Uno más uno, oct. 6, 1984, p.8.
- TORRES, Vicente Francisco. " El libro vacío y Los años falsos de Josefina Vicens " en " Sábado" de Uno más uno, abr. 30, 1988, p.14-15.