



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

La imposibilidad infinita de actuar.
El libro vacío de Josefina Vicens como novela de vanguardia.

Proyecto de

Tesis que para optar por el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta:

César Eduardo Ambriz Aguilar

Número de cuenta: 409062513

Asesor: Dr. Jorge Antonio Muñoz Figueroa

CD. MX. 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

La literatura tiene mucho que ver con la natación; es un arte de mantener a flote en el mar del lenguaje a gente que siempre está tratando de hundirse.

Ricardo Piglia

Quien se debate como un ahogado en la marea de la escritura.

Fabienne Bradu

Índice

Introducción

Capítulo 1. Sesenta años de recepción: *El libro vacío* ante la crítica y las historias de la literatura mexicana

- 1.1 Lecturas feministas y de las teorías de género
- 1.2 Lecturas existencialistas
- 1.3 Lecturas desde las poéticas de la novela

Capítulo 2. Los precursores de Vicens: vasos comunicantes entre *El libro vacío* y los Contemporáneos

- 2.1 Vicens y los Contemporáneos
- 2.2 La poética de la novela de los Contemporáneos
 - 2.2.1 El escritor que se mira trabajar
 - 2.2.2 El héroe inacabado
 - 2.2.3 Exploración y el problema del estilo y el lenguaje

Capítulo 3: *El libro vacío* como novela de vanguardia

- 3.1 Vanguardia literaria y ruptura
 - 3.1.1 Ruptura frente a la función referencial
 - 3.1.2 Autonomía frente a la función social
- 3.2 Poéticas de vanguardia en la novela
 - 3.2.1 El giro discursivo
 - 3.2.1.1 Enunciación y perspectiva en *El libro vacío*
 - 3.2.1.2 Los niveles de realidad en *El libro vacío*
 - 3.2.2 Cuestionamiento del principio del sujeto y el yo de la modernidad
 - 3.2.3 Apropiación y re-modelización de la modernidad
 - 3.2.4 Autonomía novelística como estética de la resistencia

Capítulo 4: *El libro vacío* a la luz de la teoría de la novela

- 4.1 El vacío de experiencia
 - 4.1.1 El héroe problemático
 - 4.1.2 El mundo escindido
 - 4.1.3 El fracaso o la renuncia: el final de la novela
- 4.2 El vacío o incapacidad del lenguaje

Conclusiones

Introducción

Desde su publicación en 1958, *El libro vacío* de Josefina Vicens ha pasado por una serie de oleadas de atención, olvido y atención renovada por parte de editores, lectores, críticos e historiadores de la literatura. Ganadora del premio Xavier Villaurrutia el año de su publicación, la novela tuvo una recepción amplia y positiva. También fue traducida al francés y reeditada con una carta de Octavio Paz a modo de prefacio.

Estos acontecimientos, en tanto hechos legitimadores que respaldaban el valor literario de la novela, deberían haber sido suficientes para que *El libro vacío* circulara y se leyera más. No obstante, después de estos acontecimientos alrededor de la novela, se produjo un silencio de décadas que, como afirma Aline Pettersson, convirtieron a Josefina Vicens en una suerte de autora de culto: “A ciertos escritores se les conoce como de «culto», es decir, para los iniciados, para aquellos que han tenido el privilegio de ser cómplices de un conocimiento casi secreto que se goza en una selecta clandestinidad. Éste ha sido el caso de Josefina Vicens desde hace ya muchos años. Y se trata de una situación injusta [...]”.¹

Y es que, durante décadas, su presencia se difuminó del canon literario a pesar de estas credenciales de presentación. Además, la novela tuvo ediciones muy espaciadas.²

Como anota la Enciclopedia de la Literatura en México, “por fortuna, tal circunstancia fue cambiando durante las últimas décadas del siglo XX, y hoy contamos con una serie de

¹ Aline Pettersson, “Las pasiones de Josefina Vicens”, p. 21

² Freja I. Cervantes, en su ensayo “Los libros de *El libro vacío* de Josefina Vicens” hace un recorrido sobre las distintas ediciones de la novela y aporta información relevante sobre sus tirajes y distribución que nos ayudan a incorporar estos factores en la recepción de la obra de Vicens: “De la primera edición de EDIAPSA, en 1958, a la segunda mediaron veinte años, y no fue hasta la publicación de *Los años falsos*, en 1982, que *El libro vacío* volvería al público lector consecutivamente [...] a pesar de las ediciones de los ochenta, *El libro vacío* no volvería a las prensas en 19 años, sino hasta 2006, cuando el Fondo de Cultura Económica incluiría las dos únicas novelas de Josefina Vicens en una sola edición”.

estudios que poco a poco han restaurado el diálogo con la obra de Vicens”.³ Hasta cierto punto, parece entendible que la obra de Vicens haya sufrido estas oscilaciones respecto a la preeminencia e importancia que le ha adjudicado la crítica literaria mexicana, especialmente si atendemos al hecho de que la publicación y recepción inicial de su obra ocurrieron en un momento en el que otras obras acapararon los reflectores del escenario de la novelística mexicana: *Pedro Páramo* y *La región más transparente*, por mencionar sólo un par. Sin embargo, digo que es razonable sólo hasta cierto punto, porque, cuando nos adentramos en *El libro vacío*, de golpe podemos percatarnos de que se trata de una novela que no se parece a nada escrito en prosa previamente en el panorama de la literatura nacional. Y esa unicidad, ese carácter y ese atributo de parteaguas que la historia y la crítica literarias suelen colgar de las novelas de Rulfo y Fuentes calzan también a *El libro vacío*.

El presente trabajo nace con la intención de explorar el surgimiento y el funcionamiento de *El libro vacío*, y con ello explicar los valores novelísticos que sustentan el lugar que ocupa en el canon literario mexicano. Para ello, primero revisaremos lo que la crítica y las historias de la literatura han dicho sobre esta novela. Examinaremos las diversas posturas y enfoques que la crítica ha adoptado para acercarse a esta novela, y que podríamos sintetizar en tres grandes grupos: el feminismo y la teoría de género, el existencialismo, y las poéticas de la novela.

Tras esta revisión, ahondaremos en tres aspectos de su poética: las conexiones que podemos trazar entre *El libro vacío* y las ideas o poéticas de la novela que enarbolaban los Contemporáneos; los rasgos y atributos que acercan a esta novela a las poéticas vanguardistas de la novela, y, finalmente, en una lectura de la obra desde la teoría de la novela y el tema de

³ Leonardo Teja, “*El libro vacío*” en *Enciclopedia de la Literatura en México*, elem.mx/obra/datos/4369.

la incapacidad del lenguaje, inquietud que la conecta con una preocupación fundamental literaria en su época.

Varios lectores y críticos de la novela han señalado que “hasta 1958 no parece haber un ejercicio metaficcional parecido al de la autora tabasqueña”, pues “cuando los ecos de la novela de la Revolución parecían indelebles dentro de la producción literaria, Vicens logra [...] elaborar una narración que inmiscuye directamente al lector con la obra, para que éste la complete en una profunda reflexión del acto de escribir”.⁴ Nuestro trabajo busca plantear que esta novela no surgió por generación espontánea. Si bien no existen antecedentes claros y directos entre las novelas escritas antes de *El libro vacío*, podemos rastrear una serie de elementos de su poética que lo emparentan con las poéticas de la novela de los Contemporáneos y de las Vanguardias literarias en Latinoamérica. Si invertimos la relación tradición-obra, leemos estas poéticas no como germen de la novela, sino que la novela nos permite rastrear la tradición que la informa. Y esta poética vanguardista se opone a la función social con la que, hasta entonces, se cargaba a las obras literarias en nuestra región: construir una cultura e identidad nacionales, que es, por ende, una cultura de masas. He ahí la singularidad de esta novela, y una explicación, hasta ahora poco considerada por la crítica literaria, de cómo ha sido recibida. Esta será la hipótesis que asumiremos a lo largo de este trabajo.

Para comprobarla, ahondaremos en la poética que *El libro vacío* asume frente a la cultura literaria de su época. Para explicar por qué no parece surgir de ninguna otra novela escrita previamente en la literatura mexicana, identificaremos las fuentes que pudieron haber nutrido la poética novelística de Vicens. Creemos que Josefina Vicens escribió una obra que,

⁴ *Ibid*

si bien se acota todavía al modelo realista, crea y demanda una forma de lectura distinta. Al respecto, afirman Juan Antonio Rosado y Adolfo Castañón:

En la década de los años cincuenta confluyen en las letras de México las innovaciones y rupturas que se han venido fraguando desde años anteriores y en particular con los añejos motivos de la Revolución mexicana y su narrativa. La vitalidad del cuento, la fuerza de la novela y la intensidad de la lírica se proyecta con gran claridad hacia el futuro [...] De otra parte, al agotarse el modelo realista tanto tiempo en boga, los géneros aceptan nuevas técnicas y recursos literarios que los revitalizan, de modo que surgen otras maneras de entenderlos e imponen otras formas de lectura.⁵

El segundo capítulo de este trabajo apuntará a identificar las ideas y posiciones sobre la novela que se discutían públicamente en el ámbito literario mexicano previo a la década de los cincuenta. Esto nos permitirá entender que esta novela no apareció a causa de mera generación espontánea en 1958. Estableceremos puntos de contacto entre *El libro vacío* y diversos ensayos escritos por integrantes de los Contemporáneos en los que ahondaron y proyectaron su concepción de la práctica novelística en México. Uno de los principales ejes para hacer esta revisión será el trabajo “Aventura y revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos” de Rosa García Gutiérrez. En los escritos “Gide y Lacretelle”, atribuido a Salvador Novo, “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” de Xavier Villaurrutia y en “Reflexiones sobre la novela” de Jaime Torres Bodet podemos encontrar elementos de una poética de la novela. En estos textos, los Contemporáneos abogan por una apertura vanguardista que los novelistas debieran asumir para explotar todo lo que el género puede y debe hacer. Veremos que esta posición venía del contexto internacional en el que se discutía la crisis del género novelístico.

En el tercer capítulo exploraremos la línea vanguardista de la novela en Latinoamérica. Para ello, analizaremos cómo es que *El libro vacío* se posiciona frente a la

⁵ Juan Antonio Rosado y Adolfo Castañón, “Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios”, p. 266.

práctica literaria de su época: es decir, como afirma Ricardo Piglia, en lugar de preguntarnos sobre el papel que la sociedad tiene en la novela, hay que preguntarnos por el papel que la novela tiene en la sociedad en la que es escrita. Frente a un contexto de producción literaria en el que las obras se concebían como parte de un proyecto de nación, Vicens publica una novela que crea una experiencia de reclusión, confesión secular, intimismo y duda. Intereses distintos a lo que hasta entonces fomentaba la cultura nacional de carácter más colectivo y de convicción positivista.

Estas concepciones sobre la novela que germinaban en los textos de los Contemporáneos pueden ser concebidas como vanguardistas. Para perfilar esta poética de la novela, revisaremos nociones clave que aparecen en los textos *Las tres vanguardias* de Ricardo Piglia y *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana* de Katharina Niemeyer. Si bien en primera instancia podríamos pensar que *El libro vacío* fue publicado en una época donde las vanguardias históricas habían cesado ya, nos alineamos a la concepción que Piglia, a partir de Bürger, establece como vanguardia literaria, lo cual queda muy bien asentado en esta cita de su obra *Las tres vanguardias*:

Hablamos más de un territorio que de un concepto. Trataremos además de correr el debate de la vanguardia que tiende a centrarse sobre escuelas y manifiestos. Los artistas de vanguardia [...] se definen por su ruptura con las convenciones establecidas y por su fuerte interés en la experimentación narrativa [...] La vanguardia sería [...] esta actitud de apertura hacia lo que es considerado no literario, ajeno a la literatura, y a la voluntad de extender los límites, romper las fronteras.⁶

El giro radical que observamos en *El libro vacío* consistió en posar la mirada y la escritura sobre el lenguaje y la escritura misma, elementos que eran más un instrumento que un tema o un objetivo en las obras producidas bajo estas expectativas de la literatura nacional.

⁶ Ricardo Piglia, *Las tres vanguardias*, pp. 38-39.

En el cuarto capítulo, analizaremos *El libro vacío* a partir de la teoría de la novela en torno a tres ejes: el mundo escindido, el héroe problemático y la renuncia final en la novela. Veremos que la novela se desarrolla y se encamina a la esencia que Lukács ve en toda novela: “el reconocimiento de que ese deseo está condenado a ser insatisfecho; una utopía basada desde el inicio en la incómoda certeza de la derrota”.⁷ Además de los textos de Miguel Ángel García Peinado, György Lukács, Milan Kundera y Ricardo Piglia en torno al héroe problemático y el mundo escindido en el que opera dentro del género novelístico, tomaremos conceptos clave de la obra *Mentira romántica y verdad novelesca* de René Girard.

Analizaremos cómo es que esta derrota está anclada en la incapacidad del lenguaje para reflejar y expresar la realidad. Tomaremos como base los textos “La postulación de la realidad” de Jorge Luis Borges, “Poesía de soledad y poesía de comunión” de Octavio Paz, “Niveles de realidad en literatura” y “La pluma en primera persona” de Italo Calvino, y el texto “De la angustia al lenguaje” de Maurice Blanchot. Con esto, además, buscaremos conectar las preocupaciones de Vicens con las búsquedas generacionales que inquietaban a escritores muy diversos en el panorama de la literatura mundial. Nos daremos cuenta de que Vicens era una isla en medio de un archipiélago de escritores que se preocupaban por el lenguaje en la novela, no como un instrumento, sino como la fuente misma que entonces, en un sistema literario crecientemente autónomo, era posible novelar.

⁷ György Lukács, *Teoría de la novela*, p. 113.

Capítulo 1. Sesenta años de recepción: *El libro vacío* ante la crítica y las historias de la literatura mexicana

La obra de Vicens no se ha extendido tanto en el público lector general en México como la de autores como Carlos Fuentes y Juan Rulfo. En diversos trabajos críticos, desde distintas perspectivas y posturas teóricas, podemos encontrar, no obstante, un consenso respecto al lugar que Vicens debiera ocupar, en tanto importancia literaria, en la tradición novelística en México. Sirvan de ejemplo estas palabras de Claudia Gutiérrez Piña al respecto:

Vicens representa con esta novela una bisagra dentro de la narrativa mexicana. Con *El libro vacío* anticipa una postura sin la que no se puede entender la inflexión hacia la búsqueda de sí en el lenguaje y en la escritura que se convertiría en los siguientes años en una actitud constante asumida por los escritores mexicanos frente al ejercicio literario: Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Julieta Campos, Sergio Pitol son sólo unos ejemplos.⁸

Esa extraña ausencia que señala Gutiérrez Piña es explicable por la silenciosa lucha de poéticas que se fraguaba a mediados del siglo XX. Cuando revisamos las historias de la literatura mexicana, ver cómo estas obras de carácter sintetizador han abordado la obra de Josefina Vicens. Algunas la mencionan de manera tangencial y como un caso muy particular e independiente de los grandes grupos y movimientos que poblaban el escenario literario y cultural del país en esos años. Otras le dedican espacios, si bien breves, con un peso sustancial sobre el valor que esta obra tiene en la novelística mexicana.⁹ Muestra de ello es el capítulo que Juan Antonio Rosado y Adolfo Castañón dedican a las obras y ambientes literarios que se desarrollaron a lo largo de la década de los cincuenta:

Entre otras novelas destaca *El libro vacío*, de 1958; en ella Josefina Vicens (1911-1988) concibe un juego metaliterario al mostrarnos a un oficinista que se enfrenta ante el vacío de la página, ante el no tener nada que decir, ante la vacuidad de la existencia en el seno de una ciudad donde, paradójicamente, se exilia: el peso de la ciudad propicia la soledad, una soledad

⁸ C. L. Gutiérrez Piña, *op. cit.*, p. 102.

⁹ Destacan las menciones en *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX* de José María Espinasa, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)* de Christopher Domínguez Michael, *Historia de las literaturas en México (Siglos XX y XXI)* coordinada por Alberto Vital y Adriana de Teresa Ochoa y *La literatura mexicana del siglo XX* coordinada por Manuel Fernández Pereda.

urbana. En la «Carta prefacio» a esta novela, Octavio Paz se pregunta y responde: «Pues, ¿qué es lo que nos dice tu héroe, ese hombre que ‘nada tiene que decir’? 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».¹⁰

Al revisar el conjunto de trabajos que la crítica literaria ha realizado directamente sobre la obra de Vicens a lo largo de más de sesenta años a partir de su publicación, encontramos un fértil y saludable conjunto de tesis, artículos, estudios y menciones sobre *El libro vacío* y *Los años falsos*, así como sobre la vida de Vicens. En estos trabajos podemos encontrar tres grandes vertientes de lectura de esta obra: a partir de los discursos de género, como novela existencialista y desde las poéticas de la novela.¹¹

A continuación, desgranaremos las lecturas, interpretaciones y enfoques desde los cuales diversos acercamientos críticos han leído *El libro vacío*.

1.1 Lecturas feministas y de las teorías de género

En primer lugar, nos encontramos con una notable cantidad de estudios que analizan *El libro vacío* y *Los años falsos* a partir de las teorías y discursos de género.¹² Dentro de esta atención

¹⁰ J. A. Rosado y A. Castañón, *op. cit.*, p. 283.

¹¹ Destacamos la publicación de dos obras de carácter integrador en torno a la obra de Vicens: *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno* (editado por Maricruz Castro y Aline Pettersson, publicado por el Tecnológico de Monterrey y CONACULTA en 2006) y *Josefina Vicens: un clásico por descubrir* (coordinado por Ana Rosa Domenella y Norma Lojero, y publicado por la UAM en 2017). La obra editada por Castro y Pettersson forma parte de la colección “Desbordar el canon. Escritoras mexicanas del siglo XX” y nació “gracias al entusiasmo con que las integrantes del Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán” asumieron la autoría colectiva y la consumación del proyecto”. La obra coordinada por Domenella y Lojero nace del primer congreso internacional sobre la obra de Vicens llevado a cabo en 2011 con motivo de los cien años de su nacimiento.

¹² Los trabajos que han abordado la novela desde esta perspectiva son varios. Si bien en este trabajo nos enfocaremos en una muestra significativa de ellos que establece los puntos generales desde los cuales han abordado la obra los trabajos de crítica literaria de género, cabe mencionar la lista de estos estudios: Ana Rosa Domenella, “Josefina Vicens y *El libro vacío*: sexo biográfico femenino y género masculino”; Joanne Saltz, “*El libro vacío*: un relato de la escritura”; de Adriana Sáenz Valadez, tres trabajos: “Masculinidad en *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens”, “*Los años falsos* y *El libro vacío*: la ciudad, la muerte y los roles de género en Josefina Vicens” y *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX: estudio de la moral en Los años falsos de Josefina Vicens*; Oscar Barrau, “Josefina Vicens y José Ortega y Gasset o la imposibilidad de diálogo sobre género”; Ana Elena Gómez Clavel, *Travestismos literarios: el disfraz de hombre en la primera voz narrativa de cuatro escritoras latinoamericanas (Josefina*

renovada que ha surgido alrededor de la obra de Vicens, podemos destacar el ensayo “Josefina Vicens y *El libro vacío*: sexo biográfico femenino y género masculino” de Ana Rosa Domenella publicado en 1990.¹³ En él, Domenella establece la siguiente lectura de *El libro vacío*: “En el caso de los protagonistas masculinos de las novelas de Josefina Vicens, los rasgos que los denotan son aún más complejos por tratarse de hombres de papel, de personajes literarios, para cuya creación ha intervenido un gran número de mediaciones a partir de ciertos registros de la realidad histórica y vivencias de la propia autora”.¹⁴ Domenella se encamina por una lectura medianamente autobiográfica de la novela. Se pregunta en qué lugar del texto podremos encontrar esa proyección y transformación de la misma Josefina Vicens y responde: “Sin lugar a dudas, en la encarnizada pelea de José García consigo mismo [...] Josefina Vicens confiesa que nunca se siente satisfecha por exceso de autocrítica; por eso corrigió una y otra vez las pruebas de su primera novela hasta que el editor se lo prohibió (por el costo del plomo) y el corrector de pruebas le aconsejó: «Mire, su libro me gusta, no lo siga corrigiendo por que se le va a secar»”.¹⁵ A lo largo de su análisis,

Vicens, Cristina Peri Rossi, Sylvia Molloy y Cristina Rivera Garza); Isabel Lincoln, *La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en El libro vacío y Los años falsos de Josefina Vicens*; Martha Duran Campos, *El travestismo y la tragedia en la obra de Josefina Vicens*; Eve Gil, “El discurso feminista encubierto en las novelas de Josefina Vicens”; Ute Seydel, “El travestismo textual en *Los años falsos*”, e incluso una cápsula de radio de la Universidad de Colima a cargo de Karina Ortiz en <https://universoradio.ucol.mx/index.php/2018/06/22/resena-josefina-vicens-el-libro-vacio-y-los-anos-falsos/>. En el volumen *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*, podemos encontrar cinco ensayos que abordan *El libro vacío* desde esta perspectiva: “Una escritura desde el clóset: *El libro vacío*” de Adriana González Mateos, “La flor de Jericó, inscripciones femeninas en *El libro vacío*” de Enid Álvarez, “Josefina Vicens: de la expresión al arte” de Isabel Lincoln y “Femenino / masculino: María Luisa Bombal y Josefina Vicens” de Alejandro Toledo.

¹³ Este ensayo está incluido en el tomo 2 del libro *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto* 2, coeditado por El Colegio de México y El Colegio de la Frontera Norte, y coordinado por Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia. Cabe mencionar que se trata de un volumen que proporciona recursos muy valiosos cuando se estudia la obra literaria escrita por mujeres en México. Ana Rosa Domenella es una de las críticas más importantes de la obra de Vicens; para muestra de ello, su ensayo “En el hueco de la memoria, un recuento de lecturas”, incluido en el libro *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*, en el que teje una historia de sus trabajos en torno a Vicens desde los años ochenta.

¹⁴ Ana Rosa Domenella, “Josefina Vicens y *El libro vacío*: sexo biográfico femenino y género masculino”, p. 76

¹⁵ *Idem*

la autora va enumerando y ahondando en atributos y comportamientos que José García tiene a lo largo de la novela, y que hacen tambalear cualquier pretensión unívoca de leer la escritura en sus cuadernos (que leemos en la novela) a partir de un género determinado. De esta manera, Domenella concluye:

Por lo tanto, el hecho de que Josefina Vicens fue mujer no asegura el carácter «femenino» de su obra; como tampoco son totalmente «masculinos» los personajes hombres que ella crea. Tener en cuenta estas distinciones y percibir los matices en los textos es más productivo que afirmar —como lo han hecho muchos críticos y escritoras— que la literatura no tiene sexo.¹⁶

La lectura de Domenella busca encontrar a Josefina Vicens mujer dentro de su obra. Algunas lecturas, como la que hace Eve Gil, que se preguntan por lo que estos estudios llaman travestismo literario, giran alrededor de la entrevista que Josefina Vicens dio a Marco Antonio Campos en 1985. Ante la pregunta de por qué optó por un narrador masculino en su novela, la escritora tabasqueña responde: “Esta pregunta me disgusta cuando me la hacen. Yo considero que no hay literatura masculina o femenina: hay buena o mala literatura. Para lo que yo quería escribir, era mejor que los personajes fueran hombres... Podría añadir — toda proporción guardada— ¿por qué Flaubert escribió *Madame Bovary* (que es su mejor obra) y Tolstoi *Anna Karenina*?”.¹⁷

Esta línea de lectura sobre el travestismo literario de Vicens está presente, por ejemplo, en la tesis *Travestismos literarios: el disfraz de hombre en la primera voz narrativa de cuatro escritoras latinoamericanas (Josefina Vicens, Cristina Peri Rossi, Sylvia Molloy y Cristina Rivera Garza)* escrita por Ana Elena Gómez Clavel.¹⁸ Si bien en el primer capítulo

¹⁶ *Ibidem* p. 80

¹⁷ Marco Antonio Campos, “Pequeñas cosas grandes” en *Vuelta*, IX, 105, pp. 38-39.

¹⁸ Existe también una tesis de licenciatura de la Universidad Autónoma de Nuevo León escrita por Martha Durán Campos que aborda el tema del travestismo en Josefina Vicens. Sin embargo, el enfoque que la autora adopta en este trabajo es de carácter psicoanalítico al intentar rastrear en *El libro vacío* esos rasgos de su vida personal, y también hace referencia a la entrevista con Marco Antonio Campos: “El hecho de su manifiesto travestismo personal, entendido éste no como el popular *cross-dressing*, sino como enmascaramiento de una figura andrógina que se recrea en la ambigüedad sexual; nos conduce [sic] a la interrogante principal: ¿es su creación literaria prolongación de sí misma?, ¿existe travestismo literario en su obra narrativa? ¿es su discurso

de este trabajo la autora se centra en el análisis de Alfonso, el protagonista de *Los años falsos*, arroja puntos de estudio interesantes al tocar el tema de los travestismos literarios como disfraces de género:

Ha sido hasta el siglo XX que esta suerte de travestismo literario de autores “disfrazados” de narradores de un género diferente se ha multiplicado [...] Pero, a mi juicio, no se trata sólo de un gusto sino de una necesidad: ante la falta de categorías estables, con la crisis de ideologías y epistemes unitarias, los artistas y creadores de las últimas décadas se han enfrentado a la tarea de buscar formatos que revelen de un modo más pleno la inestabilidad de una realidad mental y material cada vez más compleja y cambiante. No es de extrañar entonces la presencia cada vez más emergente de escritoras que, a fin de reformular los discursos patriarcales imperantes, vistan el disfraz masculino en la voz de sus narradores para cuestionar, distorsionar, tamizar o dinamitar los rígidos modelos androcéntricos tradicionales.¹⁹

En esta línea de lecturas, encontramos en el libro *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto 2*, que mencionamos arriba, el ensayo “*El libro vacío: un relato de la escritura*” escrito por Joanne Saltz. Aquí, Saltz se pregunta qué fue lo que llevó a Vicens a escoger un hombre como narrador central de la novela y “¿por qué deja de lado la estrategia narrativa de la propia voz femenina dentro de la literatura?”.²⁰ A partir de esta pregunta, la autora se enfoca en el tema del encierro como un elemento cultural eminentemente patriarcal y depositado en los roles femeninos a lo largo de la historia. En ello, Saltz afirma, se encuentra el radicalismo, y la innovación discursiva de Vicens, y responde a la pregunta de por qué recurrió a un narrador masculino para narrar esta experiencia del encierro: “Aunque Vicens escribe con la voz de un protagonista hombre [...] tampoco previene la voz masculina

juego de simulaciones, recurso estilístico? Josefina Vicens confiesa en una de sus entrevistas que que su personaje José García es totalmente autobiográfico en cuanto a contradicción de deseo e imposibilidad de escribir. El sólo hecho de utilizar su nombre en masculino —Josefina y José—nos invita a entrar en su laberinto en donde reinan las verdaderas fuerzas afectivas”, en *El travestismo y la tragedia en la obra de Josefina Vicens*, p. 68.

¹⁹ Ana Elena González, *Travestismos literarios: el disfraz de hombre en la primera voz narrativa de cuatro escritoras latinoamericanas (Josefina Vicens, Cristina Peri Rossi, Sylvia Molloy y Cristina Rivera Garza)*, pp. 22-28.

²⁰ Joanne Saltz, “*El libro vacío: un relato de la escritura*”, p. 81.

que la escritora incorpore reacciones e imágenes que marcan la escritura de mujeres, como son el encierro, la indecisión, los dobles y el silencio”.²¹

Revisando las lecturas que la crítica literaria desde el feminismo y la teoría de género ha hecho de *El libro vacío* podemos ver una tendencia a tratar de leer la obra desde la autobiografía de la autora y su contexto histórico y social. Dentro de esta línea de lecturas, dos investigadoras dan un giro: estudian la novela a partir de criterios estéticos, no autobiográficos, desde el feminismo y la teoría de género. Hablamos de los trabajos de Adriana Sáenz Valadez e Isabel Lincoln, quienes han publicado estudios muy exhaustivos e iluminadores desde esta posición. En sus artículos “Masculinidad en *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens” y “*Los años falsos* y *El libro vacío*: la ciudad, la muerte y los roles de género en Josefina Vicens”, Adriana Sáenz Valadez analiza cómo es que Vicens “en la escritura logra trenzar los recursos narratológicos con la crítica de las nociones de la racionalidad patriarcal para los géneros”.²² Sáenz analiza diversos puntos que considera clave a lo largo de la narración en ambas novelas y que configuran una sujeción a esta lógica patriarcal de la cual, paradójicamente, José García padece más de lo que se beneficia:

José inmoló sus anhelos y deseos al someterse a la voluntad de los deseos de los padres. Así, la racionalidad patriarcal continúa viviéndose a partir de sus actos y de las exigencias que él les pide a los hijos, esposa y amante. A pesar de la sumisión que ha vivido, existe una ventana que vislumbra horizontes de libertad y de crítica a dichas conductas propias de la masculinidad que eligió, éstas se presentan a partir de los pensamientos que José de repente se sorprende haciendo [...] el vacío que siente es propio de alguien que se asumió a un prototipo de masculinidad que le ha implicado ser visto como el esquema a imitar [...]²³

²¹ *Ibidem* pp. 85-86. Otro ensayo que aborda la obra desde esta perspectiva es “El discurso feminista encubierto en las novelas de Josefina Vicens” escrito por Eve Gil y que forma parte de el libro *Josefina Vicens: un vacío siempre lleno*, editado por Maricruz Castillo y Aline Pettersson.

²² Adriana Sáenz Valadez, “Masculinidad en *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens” en *La ventana. Revista de estudios de género*. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-94362019000100116&script=sci_arttext

²³ *Ibid.*

Por su parte, Isabel Lincoln dedica a *El libro vacío* un detallado análisis desde la crítica feminista y las nociones bajtinianas de la relación autor-héroe-obra y de la actitud del autor hacia el héroe de su creación estética. La diferencia que establece Lincoln respecto a los otros trabajos en esta línea es el hecho de que “los trabajos mencionados, al formar parte de los estudios culturales, se ocupan del análisis de las novelas a partir de una perspectiva biográfica, psicológica o social, y postergan el aspecto estético”.²⁴ Lincoln lee *El libro vacío* va en la misma línea que la de Sáenz Valadez al relativizar el “evidente” machismo del narrador en las lecturas que los trabajos enfocados al travestismo literario hacen de la novela. Los recursos teóricos bajtinianos de los que Lincoln echa mano le permiten hacer una lectura en la que identifica que “los hombres para el narrador están sometidos al lugar que les ha tocado vivir, al espacio y al tiempo con los cuales se han enfrentado. Al protagonista le gustaría imaginar que es libre, pero, al mismo tiempo, siente que perdería algo de sí. Ese algo que lo completa son su mujer y sus hijos”.²⁵

Nos parece importante que esta línea de estudios haya puesto el foco en el uso de ese travestismo literario por parte de Vicens para escribir en un sistema patriarcal. En este sentido, destaca el ensayo “La profesionalización de la mujer y el surgimiento de la escritura femenina”, escrito por Ute Seydel. Se trata, sin duda, de un texto que aporta muchas líneas de investigación valiosas sobre los textos escritos por mujeres en México desde el feminismo y la teoría de género, específicamente en lo que respecta a la producción literaria femenina de 1940 a 1968. La forma en la que Seydel enmarca la producción literaria escrita por mujeres

²⁴ Isabel Lincoln, *La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en El libro vacío y Los años falsos de Josefina Vicens*, p. 75

²⁵ *Ibidem* p. 134

para identificar y criticar el lugar que han ocupado en el canon literario mexicano es un elemento esencial para el estudio de una obra como la de Vicens:

Aun en fechas recientes se ha afirmado que las escritoras mexicanas han hecho sus aportes a las letras desde la soledad y marginalidad. Estrada sostiene, por ejemplo: «No hay dos que se parezcan en estilo o en obsesiones literarias, y sin embargo todas ellas, desde la condición de solitaria y marginal del intelectual, utilizan la palabra para representarse y representar a otras y otros» [...] Además, cabe destacar con Bourdieu que, en el campo cultural, ciertos grupos dominantes determinan qué obras artísticas, entre ellas los textos literarios, cuentan con las características estéticas consideradas de gran valor y, por tanto, son dignas de formar parte del canon y de la alta cultura [...].²⁶

Como podemos observar, resulta notable la cantidad y calidad de trabajos dedicados a Vicens que leen su obra desde las posturas teóricas del feminismo y la teoría de género. Esta mirada es esencial en un sistema en el que, como afirma Seydel, citando a Bourdieu, ciertos grupos dominantes determinan qué obras son de gran valor y, por ende, condicionan su recepción. Al grado, incluso, de que, en el ensayo que le dedica a *Los años falsos*, Seydel afirma que ese «travestismo textual» hizo posible que Vicens escribiera y fuera leída como el Otro, y pasara desapercibida en un mundo dominado por el Otro: el hombre [...] El hecho de que la escritora tabasqueña haya utilizado en sus dos novelas un narrador-personaje masculino [...] llamó la atención de los críticos literarios”.²⁷ Parece ser que ese lugar particular que *El libro vacío* ocupa en el canon literario mexicano debe mucho al funcionamiento patriarcal en los sistemas y órganos culturales del país. Olvidada por mucho tiempo y relegada su lectura a un nicho únicamente, estos estudios contribuyen enormemente a reivindicar la obra de Vicens en la tradición literaria en México. Dos hechos llaman la atención cuando enmarcamos este problema: si comparamos los esfuerzos que hicieron Vicens y Rulfo por promover activamente sus obras, podemos argumentar que ambos se mantuvieron bastante alejados de cualquier intención de promover su obra directamente. Y, sin embargo, esa pasividad dio

²⁶ Ute Seydel, “La profesionalización de la mujer y el surgimiento de la escritura femenina”, pp. 203-207.

²⁷ Ute Seydel, “El travestismo textual en *Los años falsos*” p. 123.

mejores dividendos en el mercado cultural a Rulfo que a Vicens, en gran medida, por este sistema del que habla Seydel y contra el cual apuntan todas estas lecturas desde la crítica literaria feminista. El otro hecho notable es que, al parecer, ni siquiera el aval de Octavio Paz, mediante la carta que escribió a Vicens y que circuló a modo de prólogo en algunas de las ediciones de *El libro vacío*, lograron impulsar a la novela para que trascendiera en un contexto sistémicamente injusto. Tal como afirma Bourdieu: “No voy a afirmar que las estructuras de dominación sean ahistóricas, sino que [...] son el *producto de un trabajo continuado* (histórico, por lo tanto) *de reproducción*, al que contribuyen unos agentes singulares (entre los que están los hombres, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica) y unas instituciones”.²⁸

Habiendo analizado los estudios sobre *El libro vacío* en la vertiente de la crítica literaria feminista y de la teoría de género, podemos encontrar puntos clave: el travestismo literario del que echa mano Vicens al escribir esta novela, el cuestionamiento implícito del sistema patriarcal en la obra y la importancia de no olvidar, en esta reivindicación de su obra, los valores estéticos que consolidan y sustentan aún más dicha importancia. Los dos siguientes grupos de trabajos que analizaremos abordan la novela desde estas perspectivas estéticas y poéticas.

1.2 Lecturas existencialistas

Para Armando Pereira, la Generación del Medio Siglo se distingue por haber estado conformada por sujetos con deseos, inquietudes, angustias, necesidades y sensibilidades

²⁸ *Apud* en Ute Seydel, “El travestismo textual en *Los años falsos*” p. 123.

particulares frente a la generación que la precede, en gran medida, como consecuencia de la experiencia de la urbanidad y los atributos inherentes a ella:

Un nuevo espacio estaba surgiendo en el México de los años 50: la ciudad, con sus propios problemas y exigencias. Y un nuevo sujeto, con un discurso distinto que demandaba ser escuchado: la clase media urbana. Esos serán los espacios y personajes de la nueva literatura que comienza a surgir a mediados del siglo pasado. La mirada del escritor, más que dirigirse hacia el exterior para encontrar e impugnar los conflictos sociales de la realidad en la que vive, empieza a dirigirse hacia el interior del sujeto, tratando de explorar esa nueva subjetividad, esa nueva sensibilidad, esos nuevos conflictos existenciales que conforman al hombre moderno. Ya no serán los problemas derivados de la lucha de clases lo que fundamentalmente preocupe al joven escritor, sino los propios conflictos interiores que surgen al contacto con una realidad que se le presenta como inteligible y en la que no tiene más remedio que vivir. De ahí que sus zonas de cuestionamiento deriven en problemas muy distintos: la ansiedad o la angustia que implica vivir en una sociedad que no entiende cabalmente y que definitivamente no lo necesita para prolongar su existencia: la conflictiva relación con ese «otro» que lo mira desde un espejo y en el que no se reconoce; un amor y un deseo que escapa a los cauces tradicionales para aventurarse por los insólitos caminos de la transgresión; la sensación, en fin, de la ausencia de sentido del mundo que lo rodea y en el que está obligado a vivir, aunque su vida allí sea esencialmente absurda.²⁹

Es claro que estas experiencias de angustia, desajuste y de una constante incapacidad de reconocerse en las imágenes proyectadas está presente en *El libro vacío*. Diversos análisis e interpretaciones desde el existencialismo han leído la novela en esta línea. Entre ellos, encontramos una serie de trabajos que vinculan la propuesta que Vicens hace en *El libro vacío* con las experiencias sociales y espirituales que hombres y mujeres vivieron a mediados del siglo XX. Si bien esta línea de estudios no es tan voluminosa como la de los estudios desde el feminismo y la teoría de género, aportan análisis importantes que vinculan a Vicens con las ideologías y visiones estéticas presentes a mitad del siglo XX en los ámbitos literarios internacionales.³⁰

²⁹ Armando Pereira, “La Generación de Medio Siglo”, pp. 188-189.

³⁰ Además de los mencionados en este apartado, destacan entre los trabajos de este grupo los siguientes: Norma Lojero, *Hacia una hermenéutica de la existencia en la obra literaria de Josefina Vicens y Una aproximación ricoeuriana a El libro vacío de Josefina Vicens*; principalmente Raquel Ayala en su tesis *El fracaso y la libertad en la obra de Josefina Vicens*; “José, el procrastinador. Anotaciones a *El libro vacío* de Josefina Vicens” escrito por Francisco Vázquez Ponce;

Destacamos el análisis de Norma Lojero, quien analiza la noción de “el otro” en *El libro vacío* como eje fundamental de la experiencia existencial que atraviesa José García. Su lectura nos parece interesante pues, en lugar de afirmar que el desdoblamiento es la raíz del problema del protagonista, o simplemente un recurso estilístico o narratológico, Lojero afirma que, de hecho, el problema es que García vive estancado, sin escribir lo que desea, porque nunca logra ir tras ese otro que proyecta, pues se identifica en demasía con el que se queda en la orilla: “Si el sujeto no tiene la posibilidad de cambiar, de ser el otro que también late dentro de sí y desea manifestarse, entonces se vuelve un tronco silencioso, un poco muerto en vida. Esto es precisamente lo que le ocurre al personaje no logra ver la grandeza que podría alcanzar si dejara salir al otro reprimido que yace dentro de él mismo”.³¹

Destaca también la tesis de Aralia López González, titulada *Subjetividad, literatura y alienación en El libro vacío*. En este trabajo, la autora pretende explicar estas angustias existenciales presentes a lo largo de la novela como consecuencia de los cambios históricos, sociales y materiales que se gestaban en esos años en México. Justamente los hombres y mujeres que empezaron a escribir y publicar en esta década plasmaban en sus obras un desencanto, latente siempre en sus obras, frente al proyecto de nación y bienestar que pretendía conformar la experiencia general de los sujetos en México a mediados del siglo pasado:

Estrechez, lisura, escasez, experiencias donde la vida de García ha ido desgastándose, en contraste con una supuesta sociedad de bienestar, competitiva, que establece la ganancia como objetivo. En esta sociedad, García no sólo no puede desarrollarse, sino que involuciona, ya que los valores dominantes descalifican el sentir y el expresarse hasta bloquear, en su caso, la capacidad de organizar el pensamiento. Por esto el protagonista se representa como incapaz de articular su interioridad con su exterioridad, de explicarse y comprender lo que le rodea, sufriendo un sentimiento de extrañeza y disociación que responde al fenómeno de alienación [...] *El libro vacío* se publica en la década de los cincuenta y es oportuno recordar que es en esa década cuando en la sociedad mexicana se consolida el desarrollo de la urbe moderna y

³¹ Norma Lojero, *Era yo mismo pero al mismo tiempo otro: una aproximación ricœuriana a El libro vacío de Josefina Vicens*, p. 47

el proceso de industrialización que va imponiéndose a la sociedad y a la cultura tradicionales. El concepto de sujeto y la conciencia social de la literatura en cuanto a función y forma. Es en 1947, con *Al filo del agua* de Agustín Yáñez que algunos estudiosos de la literatura fechan este cambio. La interioridad y sus conflictos se hacen material privilegiado de la literatura, impulsando también un cambio formal en la expresión y en la estructuración textuales. Ahora la literatura explora bajo el olvido de la revolución ya institucionalizada, el pasaje de un proyecto tradicional agrario a otro moderno e industrial, así como las formas de conciencia que corresponden a ese pasaje.³²

Queremos resaltar las últimas dos oraciones de esta cita de López González, pues justamente hablan de cómo la interioridad se vuelve un nuevo campo fértil para la escritura en nuestro país, y de cómo los cambios que sucedían a nivel nacional (cultura de masas) generaba una nueva conciencia. Retomaremos estos puntos más adelante al hablar de la posición que adoptan las obras de vanguardia respecto a estos proyectos de cultura de masas.

Como podemos observar, los trabajos en la línea existencialista intentan tender puentes entre los aspectos formales, poéticos e históricos de la obra. En esta vertiente de interpretaciones, encontramos el artículo “Josefina Vicens: ritos de la aspiración humana” de Alice Ruth Reckley. Este trabajo brinda un análisis interesante pues logra identificar estas inquietudes vitales de José García en aspectos formales de la novela.

La lectura de Reckley nos parece única frente al resto de interpretaciones de lo que ocurre en la narración de la novela, pues afirma que, aunque parezca que no se recorre ningún tramo desde el punto inicial en el libro, en el que José García afirma que no puede escribir ese libro que desea, en realidad hay una transformación:

[...] se nota desde un principio la minimalización de la trama; se «esqueletizan» los eventos para subrayar lo vacío (lo que no hay para contar) en la vida del narrador/protagonista. Ya que nada pasa según las normas de la anécdota tradicional, la angustia toma el primer plano y se desarrolla como la «acción» principal. La historia se basa en lo que intenta y lo que no puede hacer el narrador y protagonista. Cuenta el proceso de no hacerlo, de no escribir el libro que él quisiera [...] Sin embargo, ha cambiado algo fundamental en la conciencia del narrador/protagonista: El receptor y el emisor llegan a ser uno; se integran. En el principio, José García se dice «...tienes que hacerlo...» una voz, él dice, que viene de [...] un yo interno,

³² Aralia López González, *Subjetividad, literatura y alienación en El libro vacío*, pp. 89-98.

separado del yo de todos los días, un yo que se dirige al otro yo, diciéndole tú. Al final es un yo íntegro que se dirige a sí mismo: «Tengo que encontrar».³³

Como vemos, destaca esta lectura atenta que Reckley hace del texto por encontrar en el plano formal esas inquietudes existenciales que laten en la novela.

Vemos en este grupo de análisis que leen *El libro vacío* desde el existencialismo una marcada inquietud por tender esos puentes que mencionamos en líneas arriba: encontrar en los aspectos formales, estéticos y estructurales de la novela una mimesis de las inquietudes existenciales de José García. Sin duda alguna, estas angustias no son un elemento exclusivo de la narrativa de Vicens. Lo que, a nuestro modo de ver, distingue su obra del resto es cómo asume estas inquietudes a partir de una poética determinada.

1.3 Lecturas desde las poéticas de la novela

Dentro del abanico de lecturas que la crítica literaria ha hecho de *El libro vacío*, podemos ver en diversos trabajos un interés por hacer una lectura atenta que conjugue el análisis temático y formal de la obra. Clasificamos aquí dichas lecturas como hechas desde las poéticas de la novela.

Por la amplitud y variedad mismas que esta línea de lecturas puede abarcar, encontramos un conjunto misceláneo de trabajos que buscan trazar el modelo de escritor que es José García, aquellos que leen *El libro vacío* como novela corta, o bien, los que abordan la novela desde las poéticas del *nouveau roman*.³⁴

³³ Alice Ruth Reckley, “Josefina Vicens: ritos de la aspiración humana”, pp. 102-103.

³⁴ Nos referimos a los trabajos *La biblioteca fantasma de El libro vacío: reconstrucción del modelo de escritor de José García* de Emma Portillo Vera, “Gritar en el brocal de un hondo pozo: dos acercamientos a *El libro vacío* de Josefina Vicens como novela corta” de Eduardo Sánchez García y “Los libros de la nada: *El libro vacío* de Josefina Vicens y *Les fruits d’or* de Nathalie Sarraute” de Marie-Claire Figueroa. Estos tres trabajos, junto con una serie de artículos y ensayos que abordan *El libro vacío* desde perspectivas críticas similares aportan lecturas originales y enriquecedoras de la obra. Entre estos acercamientos “únicos” a la novela destacamos también los ensayos “*El libro vacío* de Josefina Vicens” de Alberto Vital y “Algunas nociones de espacio en *El*

Nos enfocamos aquí en los que hacen una lectura atenta (*close reading*) de la novela y en aquellos que apuntan a líneas estéticas y poéticas de investigación para explicar el porqué *El libro vacío* parece ser una obra tan distinta del resto en la novelística mexicana hasta esa fecha. En un primer grupo podemos incluir los trabajos que han analizado la novela desde la poética de la metaficción y el interés de Vicens por reflexionar en la escritura desde la escritura misma. Destacamos de entrada el ensayo “Escribir en el espejo: *El libro vacío* y Josefina Vicens” de David Lauer, quien es el traductor al inglés de la novela. En su ensayo, Lauer afirma que “ante el vacío creado por las obras maestras de Juan Rulfo, que eran a la vez cosmopolitas y rurales, la literatura mexicana empezó a cambiar de rumbo, y *El libro vacío* abrió un campo de cultivo muy fértil y absolutamente novedoso en México: la narrativa como medio para debatir la naturaleza de la narrativa misma”.³⁵

Por su parte, Roberto García Bonilla ve en la novela “un ejemplo de lo que se ha llamado metaficción; el texto es, a la vez, objeto y medio; el texto mismo se analiza en su sentido. El artificio se logra con el manejo de la temporalidad y el narrador”.³⁶ Y anota una reflexión muy interesante de Roland Barthes que le toma el pulso a esta literatura que surgía en diversas literaturas del mundo:

La literatura nunca se reflejaba sobre sí misma (a veces sobre sus figuras, pero nunca sobre su ser), nunca se dividía en un objeto a un tiempo contemplador y contemplado; en una palabra hablaba, pero no se hablaba. Y más tarde, probablemente con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura.³⁷

libro vacío” de Alicia V. Ramírez Olivares. Creemos importante hacer mención de ellos, a pesar de que no conforman, en conjunto, un grupo homogéneo de trabajos sobre la novela de Vicens.

³⁵ David Lauer, “Escribir en el espejo: *El libro vacío* y Josefina Vicens”, p. 57.

³⁶ Roberto García Bonilla, “Silencio, creación y muerte en *El libro vacío* de Josefina Vicens”, p. 220.

³⁷ *Apud.* en Roberto García Bonilla, “Silencio, creación y muerte en *El libro vacío* de Josefina Vicens”, p. 220. En esta línea de análisis de la novela desde la metaxtualidad, podemos señalar también el ensayo “Metaficción, puesta en abismo y escritura autoconsciente en *El libro vacío*” de Gloria Prado Garduño, la tesis *Novela y existencia en El libro vacío de Josefina Vicens* escrita por Trinidad Fernando Reyes,

Otro trabajo fértil en esta línea de lecturas es el artículo “Josefina Vicens: una nueva forma de narrar” escrito por Halina Vela. Vela afirma que *El libro vacío*:

[...] habla de la imposibilidad de escribir [...] pero también hará referencia al Hombre como un inacabado proyecto, como una pasión inútil, tal como expresara Jean Paul Sartre, de ahí que se hable de la influencia que el Existencialismo ejerció en *El libro vacío*. Y se debe subrayar que fue precisamente Sartre quien bautizó a la novela *Retrato de un desconocido*, de Nathalie Sarraute, como la *Antinovela*, y con ello se establecía que la novela tradicional se encontraba en crisis, por darle valor a los «momentos nulos» de una vida que era necesario cambiar y, por lo tanto, ya se estaría hablando en una *Nueva Novela* [...] constatamos que en el discurso de José García, Vicens intenta romper con los moldes establecidos por la novela tradicional, y con ello inaugura una nueva forma de narrar [...] ³⁸

Justamente ese es el punto central que nos interesa para desarrollar este trabajo: qué influyó en Vicens para establecer en su novela una nueva forma de narrar, en qué consistía esa nueva forma y qué implicaciones tuvo para la tradición novelística y literaria en México. ³⁹

Uno de los acercamientos más fértiles y múltiples a la novela de Vicens es el ensayo de Fabienne Bradu titulado “José García ¡soy yo!”. Las lecturas que Bradu hace de la novela van desde el psicoanálisis, el desdoblamiento o escisión del personaje y la voz narrativa, su posible relación temática con Villaurrutia y el bovarismo presente en la novela. En este último punto del bovarismo presente en Vicens queremos detenernos. Afirma Bradu lo siguiente:

“José García ¡soy yo!”, podría exclamar Josefina Vicens retomando el célebre grito de Gustave Flaubert acerca de *Madame Bovary*. José García es Josefina Vicens en la misma medida en que Madame Bovary es Flaubert. Es decir, no es una coincidencia biográfica sino en este nacimiento de las entrañas del oficio, de la forma y del estilo que resulta ser el personaje con respecto a su creador. José García es ante todo una invención literaria porque sólo existe en este estilo que habla de él mejor que la biografía más detallada. José García es esta escritura [...] Los paralelos son siempre riesgosos pero tentadores. Por ello, citaré esta reflexión de Salvador Elizondo acerca de la relación de Flaubert con Madame Bovary: «En términos generales, pienso que pocas veces se ha puesto tanta maestría al servicio de tanta fruslería». ¿No cabría decir, parafraseando a Salvador Elizondo, que igualmente Josefina Vicens ha puesto una desproporcionada maestría en su escritura para crear a un personaje tan mediocre, cada día más convencido de su incapacidad de escribir? Tal vez pareciera

³⁸ Halina Vela, “Josefina Vicens: una nueva forma de narrar”.

³⁹ Tres trabajos han tocado de manera general esta cuestión sobre el lugar de Vicens en la tradición novelística en México. *Vid.* José María Espinasa, “El vértigo de la(s) página(s) en blanco”, Armando Pereira, “Josefina Vicens y el abismo de la escritura” y “Josefina Vicens. Sobrevivir por las palabras” de Sandra Lorenzano.

exagerado poner como antecedente a *El libro vacío* a un autor tan lejano en el tiempo y tan ajeno al contexto mexicano como Gustave Flaubert. En verdad, una mínima sensatez impediría hacerlo literalmente. No, lo que quiero decir es que *El libro vacío* es una novela profundamente flaubertiana, como lo son muchas novelas modernas que pueden datar el arranque de su modernidad a partir de *Madame Bovary* y reivindicar como antecesor a Flaubert, de la misma manera que Borges señala a los precursores de Kafka [...] Josefina Vicens estaría más cerca de las aspiraciones literarias de Flaubert que de las de muchos escritores del *nouveau roman*. José García es un «antihéroe» por su circunstancia, no porque desaparezca como individualidad.⁴⁰

Es notable la conexión que Bradu hace entre Vicens y Flaubert, no desde una intertextualidad directa entre sus obras, sino más bien desde una poética compartida. Una de las claves para esto es el calificativo de “escritores vanguardistas” que Bradu utiliza para hablar de los escritores del *nouveau roman*. Aquí, como veremos más adelante, están los elementos para leer *El libro vacío* desde una poética vanguardista.

En el análisis que haremos desde esta postura teórica, coincidiremos con lo que afirma José Saer, a propósito de lo que implicó esa poética de la novela de Flaubert, que constituye una nueva era de la novela: “[...] hay un rechazo del acontecimiento, de la causalidad natural, de la inteligibilidad histórica y de la hiperhistoricidad que caracteriza al realismo tal como es practicado por *Bouvard y Pecuchet* [...] que es el texto que concluye la era de la novela comenzada con Don Quijote [...] *Bouvard y Pecuchet* es realmente la anti-epopeya, es la repetición de un gesto único que se transforma en una imposibilidad infinita de actuar”.⁴¹ Estas palabras calzan, como a ninguna otra novela previa en la historia de México, a *El libro vacío*.

⁴⁰ Fabienne Bradu, “«José García ¡soy yo!»”, pp. 64-65.

⁴¹ Juan José Saer, “Borges novelista”, pp. 325-333. En sintonía con estas líneas de Saer, Fabienne Bradu afirma que “Josefina Vicens estaría más cerca de las aspiraciones literarias de Flaubert que de las de muchos escritores del *nouveau roman*. José García es un «antihéroe» por su circunstancia, no porque desaparezca como individualidad. Tampoco habría que colegir que Josefina Vicens hubiera realizado los postulados de Flaubert (¿quién lo ha hecho?), sino que se ha ido acercando a tangencialmente, por sus propias vías y métodos, a los sueños de este escritor en materia de ideal literario [...] Estamos cerca del «libro sobre nada», la máxima aspiración de Flaubert, la ambición inconclusa y medio fracasada de *Bouvard et Pécuchet*”.

Finalmente, el trabajo del cual partiremos para rastrear la formación de esta poética que subyace a *El libro vacío* es el ensayo “Aventura y revolución: el proyecto novelístico de los contemporáneos”. En él, Rosa García Gutiérrez traza los elementos para una poética de la novela por parte de los Contemporáneos, grupo literario que asumió una función de vanguardia en nuestro país.

Tras la revisión de este gran volumen estudios que han abordado la obra de Vicens y, en particular *El libro vacío*, podemos establecer nuestra hipótesis en este trabajo. En línea con estos análisis desde enfoques poéticos y metaficciones arriba mencionados, creemos que hay una línea entre *El libro vacío* y los elementos para una poética de la novela de vanguardia. Para identificar dichos elementos, rastreamos primero los vasos comunicantes entre esta obra y la poética de la novela de los Contemporáneos. No creemos, como afirma Bradu, que esta relación funcione única y exclusivamente a modo de mero germen de ideas a partir del cual Josefina Vicens tomó la idea para escribir *El libro vacío*. Partiremos más bien de la hipótesis de que los ensayos de Novo, Villaurrutia y Torres Bodet constituyen una poética vanguardista de la novela en la que se formó Vicens. Para entender cómo es que esa poética que abreva de los Contemporáneos se constituye como una poética de la novela de vanguardia, revisaremos los atributos y el funcionamiento de estos textos a partir de los trabajos de Katharina Niemeyer y Ricardo Piglia. Finalmente, la lectura atenta de la novela a partir del tema vanguardista de la incapacidad del lenguaje nos permitirá atar los diversos temas que atraviesan la novela.

Para cerrar esta revisión de las lecturas que la crítica literaria ha hecho de *El libro vacío* y de la exposición de las líneas e hipótesis que buscaremos desarrollar a lo largo del presente trabajo, traemos a cuenta estas palabras de Armando Pereira sobre este momento de transición en la literatura de nuestro país:

Estas nuevas búsquedas de un discurso que podría considerarse inaugural, o al menos de ruptura, en la literatura mexicana del siglo XX, necesitaban sustentarse en una textualidad distinta, necesitaban explorar esas zonas de la escritura (estructuras narrativas, formas de expresión, figuras retóricas, léxicos, etcétera) que permitieran expresar esos nuevos contenidos que constituían el centro de una poética hasta entonces en ciernes. Disponían para ello de una serie de lecturas compartidas que les habían permitido abrir su horizonte cultural hacia literaturas de otras latitudes (Europa y Estados Unidos, sobre todo) a las que habían convertido en la principal fuente de su formación intelectual. No tenemos más que recorrer la labor de traducción y los ensayos críticos de varios integrantes del grupo para darnos cuenta del peso que tuvieron para ellos las literaturas de vanguardia de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX.⁴²

A partir de este punto, analizaremos esa ruptura, esa textualidad distinta y esa poética hasta entonces en ciernes de la que habla Pereira. Ese carácter metaficcional de *El libro vacío* (usar la escritura para reflexionar sobre la escritura) será un elemento que dio lugar a los discursos de ruptura en la literatura mexicana del siglo XX. Las lecturas compartidas, los debates de ideas públicos en suplementos y revistas, como veremos, en gran medida impulsados por diversos integrantes del grupo de los Contemporáneos, produjeron esa actitud necesaria para la renovación de la novelística en México: la reflexión sobre el género, sus alcances, sus atributos y la pregunta de cómo funciona la novela en tanto género en la sociedad que le da cabida.

⁴² Armando Pereira, "La Generación de Medio Siglo", p. 189

Capítulo 2. Los precursores de Vicens: vasos comunicantes entre *El libro vacío* y los Contemporáneos

En apariencia, y como señalaba la cita de Seydel que mencionamos antes, Vicens produjo su obra en soledad, alejada de los grandes grupos que en la década de los cincuenta y sesenta que acaparaban los reflectores del panorama literario nacional. Sin embargo, fue cercana al grupo de los Contemporáneos. Al respecto de las particularidades, especificidad e importancia de estos grupos literarios (posteriores a los Contemporáneos) que surgieron en la década de los cincuenta en México, vale la pena resaltar lo que menciona Armando Pereira:

A partir de 1956, un nutrido grupo de jóvenes escritores tomarían el relevo de sus mayores para desplegar una nueva concepción del arte y la literatura que conllevaba también una nueva concepción del mundo. A ese emergente grupo de escritores y artistas se les conoció más tarde como la Generación de la Casa del Lago [...] Aunque aparentemente azaroso, me parece que el encuentro entre ellos estuvo dictado más bien por la necesidad, por la pertinencia. Compartían demasiadas cosas para mantenerse ajenos entre sí: no sólo una misma voluntad de escribir, sino también una concepción semejante de la literatura.⁴³

Hasta cierto punto distante de este núcleo cultural y literario tan fértil del México de los cincuenta, Vicens escribe su primera novela. Si bien se ha vuelto lugar común el carácter renovador de las obras escritas en esta época (no por común, menos verdadero), resulta iluminador tratar de entender qué fenómenos, eventos y experiencias encaminaron el surgimiento de tantas obras tan distintas.

⁴³ Armando Pereira, “La Generación de Medio Siglo”, pp. 185-187. Al respecto de la distinción en los nombres de estos dos grupos, Pereira ahonda y dice: “En realidad, ni sus propios integrantes ni los críticos que se han ocupado de ella se han puesto de acuerdo en la manera de nombrarla. Unos hablan de la Generación de Medio Siglo, otros de la Generación de Casa del Lago y otros más de la Generación de la *Revista Mexicana de Literatura*. En este ensayo, cuando se usa el término de Generación de Medio Siglo es para referirse al conjunto de escritores que comenzó a publicar a principios de los años 50 y cuyo antecedente inmediato fue Agustín Yáñez con *Al filo del agua*, y cuando me refiero a la Generación de la Casa del Lago hablo específicamente de ese grupo mucho más reducido que compartió proyectos comunes”. En este trabajo nos adherimos también a esta distinción hecha por Pereira.

Si bien Vicens llevó una vida pública alejada de las discusiones literarias públicas que bullían en los suplementos y revistas y espacios culturales y literarios, podemos ver en la textualidad de sus novelas que se mantuvo atenta a estos temas. Particularmente, y es lo que exploraremos en este capítulo, a las reflexiones en torno a la novela escritas en los años veinte por diversos autores que pertenecieron al grupo los Contemporáneos.

2.1 Vicens y los Contemporáneos

Si indagamos un poco, descubrimos que Vicens fue muy cercana a uno de los círculos intelectuales y literarios más relevantes del país: los Contemporáneos. Y si bien Gabriela Cano ha visto en la vida de Vicens una voluntad de autonomía, que también ha jugado un papel en esto (la mujer que “desde chiquita quería ser vagabundo”),⁴⁴ ella encontró un lugar cercano al grupo de los Contemporáneos cuando tenía alrededor de 20 años:

[...] en las noches iba al Café París, con Novo, Villaurrutia, Elías Nandino, Cuesta y Gilberto Owen [...] Más espectadora que participante activa de las pláticas y discusiones que se desarrollaban en el antiguo Café París, Josefina Vicens, entonces veinteañera, encontraba en ellas estímulo a sus inquietudes artísticas y orientación a sus aficiones literarias. Sin duda, las obsesiones metafísicas y las preocupaciones artísticas de los Contemporáneos dejaron huella [...] La joven con espíritu de vagabundo se hizo un lugar entre los Contemporáneos, aun siendo éste un medio casi exclusivamente masculino. Contaba que llegó a ese ambiente a través de José Ferrel, traductor de André Gide, con quien estuvo casada brevemente.⁴⁵

Esta relación, a nivel personal y literario, con los escritores del grupo de los Contemporáneos ha sido señalada también por Fabienne Bradu, Sergio Fernández y José Trinidad Reyes.⁴⁶ Sin embargo, la relación que estos autores han hecho entre Vicens y los Contemporáneos ha sido a nivel biográfico (Reyes y Cano), a nivel intertextual entre sus novelas (Fernández) o como

⁴⁴ Gabriela Cano, “Josefina Vicens, una voluntad de autonomía”, p. 29.

⁴⁵ *Ibid* pp. 32-33.

⁴⁶ *Vid* Fabienne Bradu “«José García ¡soy yo!»”, Trinidad Fernando Reyes, *Novela y existencia en El libro vacío de Josefina Vicens* y Sergio Fernández, “Josefina Vicens. Un retrato”.

el germen de la idea que Vicens tomó para su novela por parte de Villaurrutia (Bradú). En este capítulo argumentaremos que, a nuestro modo de ver, la relación más significativa que podemos establecer entre la escritora y este grupo de escritores se da a nivel de una poética.

Para entender la posición que Vicens asume en su práctica literaria, resulta útil examinar y entender el funcionamiento de los órganos y prácticas de las literaturas en México en la época en la que escribe *El libro vacío*. Las siguientes observaciones al respecto por parte de Alberto Vital nos ayudan:

[...] ya desde el Modernismo los poetas habían buscado a ese lector laico que no se asustara con innovaciones formales ni con las propuestas temáticas provenientes de un anglosajón y europeo cuyas élites literarias y, en general, culturales se encontraban en una avanzada fase de secularización y querían transmitir esta última a la sociedad entera [...] el público culto, lector en lengua española, urbano, de preferencia cosmopolita, no era por fuerza el único perfil posible, pero sí era el mejor, el más adelantado: se asumía como aquel que marcaba el rumbo para toda la sociedad [...] La diseminación de los públicos es la mejor prueba de que —conforme pasaban los años— ya no nos encontrábamos ante una sola literatura mexicana, sino ante manifestaciones diversas tanto en la producción como en la recepción.⁴⁷

En este panorama iluminador que Vital esboza sobre cómo estaban conformadas las prácticas literarias en el país durante esos años, hay varios puntos que resultan relevantes para nuestro análisis de *El libro vacío*. Resulta significativo, en primer lugar, que en 1958 cuando fue publicada la novela de Vicens, haya convivido con esta redición del *Ulises Criollo* de Vasconcelos. La narración de un hombre volcado hacia afuera, hacia lo social, hacia los cambiantes y conflictivos proyectos de nación, contrasta fuertemente con la vida intensa pero

⁴⁷ Alberto Vital, “Órganos y prácticas en las literaturas de México (1940-1968)”, pp. 19-25. Además de estos aspectos puntuales y bien organizados que cubre Vital en este ensayo, cabe mencionar el análisis que hace de las revistas, suplementos y premios como parte de estos órganos que sostenían las prácticas literarias en México en un momento, paralelo a la institucionalización y burocratización de los proyectos de quienes triunfaron en la Revolución. Vital teje un panorama completo sobre todas estas fuerzas que conformaban el campo cultural mexicano a partir de dos ejes: autosuficiencia y autonomía respecto al Estado. Este panorama es complementado por otros dos capítulos en el mismo tomo de *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI*, en donde se evalúa el papel que las editoriales jugaron esta conformación de distintos públicos lectores a partir de esta autosuficiencia y autonomía buscada por la cultura literaria. Se trata de los capítulos “¿Los editores han sido fundamentales en la literatura mexicana? Dos impulsoras de la literatura mexicana” de Alfredo Barrios y la “Respuesta” a dicho ensayo que hace Alberto Vital en un capítulo posterior.

retraída que lleva José García. Esto nos habla de un horizonte de expectativas muy distinto que tenía ese lector del que habla Vital. Un lector que empieza a enfrentarse a una prosa distinta, una prosa que se mueve más como una espiral que como un vector. Visto en este contexto, no parece gratuito ni arbitrario el espaldarazo que Paz otorga a *El libro vacío* como una novela que busca a un lector abierto a una nueva literatura mexicana, preocupado más por la autorreflexión que por los acontecimientos históricos y sociales de los que probablemente empezaba a sentirse alejado y desilusionado.

Este punto de comparación nos permite trazar el salto radical y vanguardista que Vicens lleva a cabo en su novela. Como mencionamos en la introducción, Vicens encontró en Fabienne Bradu una lectora atenta pues, en su ensayo “«José García ¡soy yo!»», analiza en *El libro vacío* una serie de temas importantes. Como veíamos anteriormente, una parte importante de su análisis busca encontrar su antecedente más cercano en *Madame Bovary* de Flaubert. Para Bradu, “mucho del lugar especial que ocupa la literatura de Josefina Vicens en México se debe, además de su mérito individual, a sus antecedentes o falta de antecedentes en la narrativa mexicana”.⁴⁸ Y es Bradu, junto con Sergio Fernández, la primera lectora de la novela que encuentra vasos comunicantes con los Contemporáneos.⁴⁹ Dice Bradu que “Sergio Fernández ha propuesto como antecedentes a las novelas de Josefina Vicens a dos de los Contemporáneos: a Xavier Villaurrutia con *Dama de corazones* y a Gilberto Owen con *Novela como nube*”, pero se desmarca de una fácil comparación al afirmar que “sólo se podría ver en esos antecedentes la afirmación a ultranza de un «yo» poco frecuentado por la

⁴⁸ Fabienne Bradu, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁹ En esta búsqueda por una genealogía de *El libro vacío*, Ana Laura Saldaña Carrasco traza una línea posterior que relaciona a Vicens con autores como Salvador Elizondo y Juan García Ponce. Esta reflexión en torno a la escritura, ya fuera en la ficción misma (Elizondo) o en trabajos ensayísticos (García Ponce), sin duda alguna marca vasos comunicantes con la obra de Vicens, y apunta a líneas críticas y de investigación significativas alrededor de la obra de la escritora tabasqueña.

literatura mexicana de ese entonces. Pero la absoluta subjetividad sostenida por esos escritores poco tiene que ver con la subjetividad utilizada por Josefina Vicens en su expresión de realidad social y política”.⁵⁰

La idea que Bradu persigue al final de su ensayo es que esa relación entre Vicens y los Contemporáneos no radica en una intertextualidad entre *El libro vacío* y las novelas escritas por los escritores de este grupo, sino que “tal vez, más que en esas novelas o «relatos» de los Contemporáneos, habría que buscar un antecedente a Josefina Vicens en un proyecto nunca realizado por Villaurrutia y que recuerda mucho a *Los años falsos* y algunos aspectos de *El libro vacío*”.⁵¹ Curiosamente, sostiene Bradu, es de uno de los cuadernos de Villaurrutia de donde Vicens pudo haber tomado la idea que germinó en su novela:

En el cuaderno de 1929, escribe Villaurrutia: «Tengo el proyecto» de escribir una novela. *Historia de mi hermano* podría titularse y sería el análisis no tanto del personaje que da nombre a la novela cuanto del que cuenta la historia [...] El personaje que da nombre a la novela, pongamos A, habrá muerto ya. El hermano menor cuenta la historia del muerto, a través de sus experiencias, de sus recuerdos, de sus olvidos. El tiempo de mi novela sería pues el tiempo psíquico del personaje que expone, por medio de los accidentes de la vida de su hermano muerto, su propio pasado y futuro: su *yo*. No una serie de estados sucesivos sino una sola duración. El personaje que cuenta la vida de su hermano escribe para librarse de A, de su influencia de una obsesión [...] Temas: *la soledad*. A no tuvo amigos o, mejor dicho, no los tuvo a mis ojos. Apenas si el día del entierro aparecieron, inesperados, tímidos, humildes, unos jóvenes desconocidos por mí. El diario del personaje será un pequeño edificio a la soledad y a la necesidad de superarla escribiendo, dialogando con las hojas blancas de un cuaderno. Abúlico como el historiado, el hermano es un ferviente lector de Nietzsche. Aquí empieza el diario de A: «Nadie me cuenta cosas nuevas; así, pues, me cuento a mí mismo». Nietzsche.⁵²

Sin duda podemos reconocer aquí los vínculos entre ambas novelas de Vicens y estos esbozos de Villaurrutia: el tiempo psíquico de la novela, el personaje que narra para librarse de una obsesión, la forma del cuaderno o el diario. Bradu llega a declarar inmediatamente después

⁵⁰ Fabienne Bradu, *op. cit.*, p. 67.

⁵¹ *Ibid*

⁵² *Ibid*. Desconocemos, hasta donde hemos investigado, si estos cuadernos de Villaurrutia fueron publicados o existen en forma de archivo público. Desafortunadamente, Bradu no incluye ninguna referencia a ellos para poder localizarlos.

que “Villaurrutia pensaba en una técnica narrativa tal vez más parecida a la de *El libro vacío* [...] en ello está, sin duda, la mayor deuda de Josefina Vicens para con los Contemporáneos, aunque nada indica que ella tuviera conocimiento de este proyecto, a pesar de su lectura de los Contemporáneos, hacia quienes confiesa tener una gran admiración”.⁵³

Como hemos mencionado, la hipótesis de nuestro trabajo es que esta relación va más allá de este apunte en un cuaderno de Villaurrutia como afirma Bradu. Creemos que, más que en la práctica novelística misma de los Contemporáneos, fue en las ideas que esbozaron y sobre las que polemizaron públicamente en suplementos, ensayos y revistas, en donde existen vínculos sólidos y visibles entre ellos. A continuación, buscaremos establecer esta relación en dos niveles: en primer lugar, una relación entre los trabajos ensayísticos de los Contemporáneos y la poética de Vicens y, en segundo lugar, entre las posturas vanguardistas implícitas en estas nociones y poéticas de este grupo y la práctica literaria de Vicens. Cabe mencionar que no analizaremos ni compararemos las novelas escritas por los autores que formaron parte de este grupo, pues eso rebasa los límites de nuestro trabajo. La línea que seguiremos es la revisión, primero, de los trabajos que han analizado esta faceta novelística de los Contemporáneos, para después leer sus trabajos ensayísticos que nos permitan trazar una poética vanguardista de la novela que los vincule a la poética que Josefina Vicens practica en *El libro vacío*.

Revisaremos los textos de Novo, Villaurrutia y Torres Bodet para poder trazar los elementos que dieron forma a esa poética: la autorreflexión, el estrechamiento de la experiencia, el acento en el interior del héroe inacabado, la antiepopéya, el ensanchamiento del presente y el lenguaje como problema.

⁵³ *Ibidem* p. 68

2.2 Las poéticas de la novela de los Contemporáneos

La brújula que nos orientará para encontrar los elementos de una poética de la novela de los Contemporáneos es el ensayo “Aventura y revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos” de Rosa García Gutiérrez. De entrada, García Gutiérrez señala una laguna existente en esta estirpe de estudios: “No deja de llamar la atención que en los estudios sobre narrativa hispánica de vanguardia México ocupe, por lo general, un lugar secundario”.⁵⁴ Y su trabajo justamente busca (y logra, a nuestro parecer) dar un paso importante para llenar dicho vacío. García Gutiérrez señala además que esta poca atención resulta paradójica si ponemos atención al hecho de que en México se escribió el mayor número de novelas que podemos categorizar como modernas o de vanguardia. Y no sólo en la práctica misma de la novelística hubo un notable bullir de poéticas vanguardistas, sino que también:

En México hubo, más que en ningún otro país hispanoamericano, una sólida reflexión teórica cimentando el ejercicio narrativo vanguardista, expuesta en libros y revistas, y fraguada a varias voces por un conjunto de escritores, los Contemporáneos, que no sólo escribieron con conocimiento de causa sobre la crisis occidental del género, sino que intersectaron las derivaciones de esa crisis con el entonces problema axial de la cultura nacional y su expresión literaria. En ningún país como en México funcionó una militante y coadyuvante «conciencia de grupo» en torno a la novela de vanguardia, plasmada en revistas y editoriales, y orientada a dotar al espíritu aventurero, crítico y renovador que internacionalmente le dio al género un sentido y una función en el polémico contexto de construcción de la cultura nacional entre 1925 y 1932.⁵⁵

Una de las virtudes de este trabajo de García Gutiérrez es poner en la mira en el carácter social que las novelas de vanguardia asumen desde su poética: sabemos que toda poética implica una postura formal respecto al género, pero también implican, y en especial ocurre con las poéticas de vanguardia, una posición respecto a lo que García Gutiérrez llama “cultura nacional”, y que hemos también llamado cultura de masas o proyecto de nación. Es este

⁵⁴ Rosa García Gutiérrez, “Aventura y revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos”, p. 237

⁵⁵ *Ibidem*

atributo de la poética de los contemporáneos un ejemplo de la voluntad de autonomía que menciona Vital.

Hemos venido remarcando la falta de antecedentes concretos que *El libro vacío* parece tener en la tradición novelística mexicana. Plantearemos a continuación por qué los aspectos formales y temáticos que se concretan en *El libro vacío* tienen raíces en las discusiones y prácticas que se generaron en torno a la novela desde la visión general de vanguardia a partir de 1925 en México. Este año marca el punto concreto en el que los Contemporáneos se enfocaron en sus proyectos narrativos, no sólo desde la escritura de novelas, sino también en la publicación de reflexiones y ensayos en torno al género. Vemos que esta reflexión no ocurrió únicamente como un diálogo a nivel nacional, sino que se entabló entre distintos autores del ámbito hispanoamericano quienes se preguntaban por los límites, alcances y la vitalidad del género. Al respecto, afirma García Gutiérrez:

Por dos razones, hay que ubicar en 1925 el origen del proyecto narrativo de los Contemporáneos. Ese año se formaliza el modelo Novela de la Revolución a partir de la recuperación y sacralización de *Los de abajo*. Y publica Ortega y Gasset sus difundidísimos *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* sintetizando para el ámbito hispánico las claves de un proceso internacional de renovación profunda del género narrativo que, hasta entonces, había tenido manifestaciones y ejemplos potentes pero aislados y carecía de una interpretación integradora y global. La novela como gran problema literario moderno salta a la palestra internacional, y en México, al mismo tiempo, lo hace el modelo narrativo nacional, ambos todavía como discursos invisibles el uno para el otro. Si un grupo de escritores en México podía sentirse concernido por ambos y percibir sus vasos comunicantes, ése era el todavía en ciernes Contemporáneos.⁵⁶

Mucho se ha escrito sobre la polémica que en esos años se desarrollaba alrededor de lo que debían ser literatura nacional y revolucionaria (o de la Revolución) debía ser y sobre los valores que debían proyectar.⁵⁷ Existió un espacio en particular que sirvió a los

⁵⁶ *Ibid* pp. 241-242.

⁵⁷ El mismo trabajo de García Gutiérrez ahonda en esa polémica que representó una bisagra para las visiones y las poéticas literarias dominantes en México. Dice, por ejemplo de *Ulises*, una de las revistas de este grupo: «Ulises fue un símbolo pero también un conjunto de estrategias concretas en el campo literario y cultural nacional, ideadas para defender y hacer visibles una propuesta de literatura nacional alternativa que estaba en vías de convertirse en hegemónica». Los antecedentes y alcances de dicha polémica son cubiertos también a

Contemporáneos para comunicar y debatir sus visiones sobre la novela: la revista *Ulises*, fundada en 1927 por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. En ella, además de la producción de poesía, prosa y de las mismas producciones novelísticas de algunos de los escritores del grupo, hubo lugar para las reflexiones en torno a la novela y sus poéticas. Y esas reflexiones, si bien no eran nuevas en la historia cultural y literaria del país, sí brindaron un giro fundamental: la autorreflexión sobre y desde el género novelístico mismo. En la *Enciclopedia de la Literatura en México* encontramos una entrada sobre *Ulises. Revista de curiosidad y crítica*, escrita por Anuar Jalife Jacobo. En ella, su autor señala este interés por el género en dicha revista:

El interés por la novela que se muestra en la revista parecer ser una reacción frente a la narrativa revolucionaria, que desde años atrás se encontraba en el centro de la discusión literaria en México. De acuerdo con García Gutiérrez, «hasta que no se editó *Ulises* la novela moderna no se concibió como empresa colectiva necesaria, decisiva, frente al anacronismo estético de la Novela de la Revolución». Para hacerlo apostaron por una narrativa que sin ceñirse propiamente a la vanguardia poseía una base experimental [...] En ese sentido, los fragmentos novelísticos publicados por el grupo poseen infinidad de momentos autorreflexivos y metaliterarios a través de los cuales se cuestionan la novela desde la novela.⁵⁸

Esa operación de autorreflexividad se desplegó a lo largo de diversos ensayos en las páginas de *Ulises*. De entrada, podemos apuntar a que esa acción de posar la mirada sobre sí mismo es un elemento que estructura *El libro vacío*. El desdoblamiento (otra forma de la escisión) que lleva a cabo José García a lo largo de las páginas de su cuaderno marca “precisamente el intersticio de la literatura moderna [...] la idea de autocritica como condición de modernidad,

fondo en dos libros de Guillermo Sheridan: *México en 1932: La polémica nacionalista* (particularmente el capítulo “Las paradojas de los Contemporáneos”) y *Los Contemporáneos ayer*. También el capítulo “El licor del estilo” de los *Ensayos reunidos (1984-1988)* de Christopher Domínguez Michael ahonda en este momento de configuración del canon literario en los años treinta. Sin embargo, para no desviar nuestra atención del análisis de la obra que aquí nos ocupa, únicamente abordamos los puntos de esta polémica que alcanzan a Vicens y *El libro vacío*.

⁵⁸ Anuar Jalife Jacobo, “*Ulises. Revista de curiosidad y crítica*”, en *Enciclopedia de las Literaturas en México*, <http://www.elem.mx/institucion/datos/1745>

la necesidad del escritor del siglo XX por voltear la mirada hacia sí mismo, hacia su trabajo, y la preocupación por un arte libre de toda «impureza».⁵⁹

Revisemos entonces, los textos que, como señalamos en nuestra hipótesis, brindan los elementos para una poética de los Contemporáneos en torno a la novela, la cual, como parte del movimiento vanguardista de este grupo. Revisaremos, a continuación, el texto “Gide y Lacratelle”, publicado en *Ulises* bajo el seudónimo de El Curioso Impertinente,⁶⁰ “Reflexiones sobre la novela” de Jaime Torres Bodet y “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” de Xavier Villaurrutia. Estos tres textos conformarían la poética de la que hablamos junto con García Gutiérrez.⁶¹

2.2.1 El escritor que se mira trabajar (“Gide y Lacretelle”)

En busca de precursores y de una tradición que nos permitan identificar y explicarnos la poética de Vicens, debemos posar nuestra mirada en Gide. No tanto por las relaciones de intertextualidad entre *El libro vacío* y *Los monederos falsos*, sino por los elementos de poética que los Contemporáneos veían en ella. Hablamos en particular del ensayo, publicado en la revista *Ulises*, “Gide y Lacretelle”, muy probablemente escrito por Salvador Novo.

⁵⁹ *Ibid*

⁶⁰ Juan Pascual Gay, investigador de El Colegio de San Luis, en su ensayo “André Gide en la poesía mexicana (1920 – 1930)”, señala que se trata “con seguridad de un pseudónimo que en esta ocasión oculta a Salvador Novo” (p. 39).

⁶¹ Existe un texto de Julio Torri titulado “De la noble esterilidad de los ingenios” que funcionaría en el mismo sentido en el que Bradu relaciona el cuaderno de Villaurrutia a *El libro vacío*. Si bien no brinda elementos para una poética de la novela como los textos de Novo, Villaurrutia y Torres Bodet que revisaremos, consideramos relevante mencionarlo aquí. En este texto, dice Torri: “Para el vulgo sólo se es autor de los libros que aparecen en la edición definitiva. Pero hay otras obras, más numerosas siempre que las que vende el librero, las que se proyectaron y no se ejecutaron [...] Tienen para nosotros el prestigio de lo fugaz, el refinado atractivo de lo que no se realiza [...] Se escribe por diversos motivos; con frecuencia, por escapar a las formas tristes de una vida vulgar y monótona [...] Evadimos de la fealdad cotidiana por la puerta del absurdo [...] Los que no podemos inventar asuntos nos encaramamos en los zancos de la ideología estéril [...] empleamos la vida que no consumió la acción”, en “De la noble esterilidad de los ingenios” pp. 345-346.

García Gutiérrez ve en este ensayo una afirmación explícita de las concepciones narrativas que latían en los escritores de este grupo que se adentraron en la narrativa:

En «El curioso impertinente» del mismo número, los Contemporáneos fueron aún más explícitos al señalar sus modelos y presupuestos narrativos. Aludiendo a los Cuadernos de ejercicios en los que Gide hizo autocrítica de *Los monederos falsos*, aprovecharon para referirse a algo que es fundamental para definirlos como generación y para entender sus novelas: «Momento de crítica, sí. Y sobre todo, momento de autocrítica [...] El escritor vivo de hoy no sólo trabaja, sino que, desdoblándose, se mira trabajar». En esa frase se resumen dos constantes en las novelas de *Ulises*: la reflexión metaliteraria y la intertextualidad.⁶²

Éste sería el primer elemento de la poética de la novela de los Contemporáneos que vemos en *El libro vacío*. Lo notable, y la gran virtud de la escritora tabasqueña, fue haber adoptado este elemento como la forma que organiza su relato. Hasta antes de Vicens, novela y crítica, ficción y reflexión, escritura y mirarse escribiendo transitaban por vías paralelas, sin conjugarse nunca en el mismo espacio. En *El libro vacío* esta mirada reflexiva se vuelve forma. Novo continúa, afina y puntualiza sus observaciones: “El escritor vivo de hoy no sólo trabaja, sino que, desdoblándose, se mira trabajar. Testigo de sí mismo se espía y persigue y, a menudo, conduce su propia mano como acostumbramos hacer de un niño a la hora del aprendizaje gráfico. El escritor vuelve a interesarse por el oficio y anota la temperatura de sus dudas, de sus aciertos y consecuencias, en una hoja aparte que se abre paralela a su obra y que, a veces, forma otra no menos incitante”.⁶³

Estas líneas presentes en el ensayo de Novo no sólo brindan una posible idea germinal de *El libro vacío*, sino que establecen una poética: un modo de ver, una brújula y un modo de buscar desde la novela. En esta conexión con el ensayo de Novo resuenan por primera vez esas líneas iniciales que leemos de la pluma de José García en su cuaderno: “Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose. Pero a veces me he preguntado:

⁶² R. García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 260

⁶³ *Apud* en la Enciclopedia de las Literaturas en México: <http://www.elem.mx/institucion/datos/1745>. “Gide y Lacretelle”, en *Ulises*, núm. 6, febrero de 1928, p. 35.

¿quién a quién? Llega a perderse todo el sentido. Lo único que preocupa es que no se alcance. Sin embargo, debe haber ocurrido ya, porque aquí estoy, haciéndolo”.⁶⁴ Aquí está ese escritor testigo de sí mismo que se espía y es espiado, que se persigue y es perseguido, que está a punto de anotar en una hoja aparte a la obra que intenta escribir: “Hoy he comprado los dos cuadernos”.

Revisaremos también, en el siguiente capítulo, al hablar de *El libro vacío* como novela de vanguardia, cómo este aspecto de autorreflexividad apunta a temas no explorados hasta entonces y conecta también con el bovarismo presente en José García. Por ahora, es importante considerar que este movimiento autorreflexivo, autoconsciente y autocrítico es uno de los componentes esenciales de estas poéticas, esgrimidas en 1927, y que vemos presente en nuestra novela de 1958.

La autorreflexividad que Novo encontraba en Gide abre un espacio de experimentación y exploración en la novela moderna. En una época donde surgen las nuevas sensibilidades a las que se refería Armando Pereira en la cita con la que cerramos el capítulo anterior.⁶⁵ Estas nuevas búsquedas debían sustentarse en una textualidad distinta: una capaz de proyectar la experiencia del sujeto moderno que comenzaban a estrecharse. Una salida novelística para esto es la autorreflexión. El surgimiento de este movimiento que generó nuevas estructuras y contenidos no es casual ni arbitrario. Si lo enmarcamos como un problema que es parte de la historia general de la novela, podemos trazar ese movimiento con lo que afirma Milan Kundera:

Las primeras novelas europeas son viajes por el mundo que parece ilimitado [...] El tiempo de Balzac ya no conoce la feliz ociosidad de Cervantes o Diderot. Se había embarcado ya en el tren que llamamos Historia. Es fácil subirse a él, pero es difícil apearse. Sin embargo, este tren aún [...] promete aventuras a todos sus pasajeros [...] Más tarde aún, para Emma Bovary,

⁶⁴ Josefina Vicens, *El libro vacío*, p. 26.

⁶⁵ *Vid* p. 33

el horizonte se estrecha hasta tal punto que parece un cerco. Las aventuras se encuentran al otro lado y la nostalgia es insoportable [...] El infinito perdido del mundo exterior es reemplazado por lo infinito del alma. La gran ilusión de la unicidad irremplazable del individuo [...] se desvanece.⁶⁶

Ese mundo exterior que florecía y se representaba siempre en la novela escrita en español hasta entonces, pasa ahora a la interiorización. El escritor que produce mirándose trabajar.⁶⁷

2.2.2 El héroe inacabado

Los Contemporáneos, y en particular Villaurrutia, veían en la novela un género que entraba en crisis y, con ella, sus personajes. En las novelas que leía encontraba sujetos acabados desde el inicio, que se movían en el transcurso de la narración caminando por rutas predeterminadas, con sus destinos decididos de antemano, sin ningún tipo de problematización interior. En “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela”, Villaurrutia distinguía entre novela y relato: “Si la novela es el análisis de lo actual, el relato será, pues, el análisis de lo que ha vivido ya, de lo que realizó ya su trayectoria. Su campo es el del recuerdo. Su material, la memoria. Sus personajes, instalados en el pasado, en el olvido, sólo despiertan cuando la memoria del que narra los toca con su virtud melancólica”.⁶⁸ En su visión del género novelístico, Villaurrutia acentúa un perpetuo presente, por naturaleza inacabado, pues “el novelista nos hace asistir a la vida —o al fragmento de vida que ha

⁶⁶ Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 18-19.

⁶⁷ Otro autor que publicó en *Ulises* un ensayo sobre la novela fue Bernardo Ortiz de Montellano. En el texto “Aventuras de la novela”, afirma que el novelista contemporáneo es una figura entre Simbad y Robinson. El texto apareció en el segundo número de la revista. Sobre él dice García Gutiérrez: “apretada síntesis del ideario ulisiaco aplicado a la narrativa: «Entre Robinson y Simbad anda el novelista contemporáneo», explica su autor Ortiz de Montellano, añadiendo al a curiosidad de Simbad el simbolismo de un Robinson que sitúa al lector en una isla desierta, en una tierra por construir desde la selectiva experiencia del pasado y liberado de la tiranía de las leyes que quedaron atrás y lejos. El “robinsonismo” permite al novelista moderno cartografiar su nuevo mapa traspasando las inoperativas fronteras que lo separaban de la poesía y el cine inaugurando nuevas arquitecturas, nuevos cimientos. Entre ellos, Ortiz de Montellano destaca dos: el narcisismo o carácter metaliterario y el autobiografismo”, en R. García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 260.

⁶⁸ Xavier Villaurrutia, “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela”, p. 799.

escogido— como a una representación teatral cuyos personajes no son algo acabado, sino que viven ante nosotros, improvisándose”.⁶⁹

Esa improvisación debe encontrar formas que estructuren lo novelístico, y creemos que Vicens la encontró en el cuaderno.⁷⁰ El cuaderno permite brindar una experiencia de lectura en la que leemos una experiencia de primera mano. Se crea un efecto de ausencia de mediación temporal y narrativa. Cuando analizamos de cerca la novela, vemos que *El libro vacío* no son los cuadernos de José García que fueron publicados, sino que se trata de una novela escrita por Josefina Vicens que hace uso de los cuadernos como forma y estructura de su novela. Esto genera una posición narrativa muy particular que analizaremos en un apartado posterior desde la narratología.

En este sentido, para preguntarnos más sobre este molde para el presente perpetuo, la improvisación y el devenir que constituyen los cuadernos y de los que habla Villaurrutia, es necesario preguntarnos qué es lo que distingue al cuaderno de otra forma similar como el diario. Posiblemente, solo dos elementos de los cuadernos de José García los distinguen de lo que podríamos clasificar como un diario: la ausencia de fechas (que implica una total despreocupación por el registro de los días), y la obsesión por un tema particular que recorre la novela: la escritura o, mejor dicho, la imposibilidad de la escritura. Si bien la línea parece tenue, resulta importante. En una de las escasas reseñas y comentarios a *El libro vacío* que

⁶⁹ *Ibid*

⁷⁰ Cabe mencionar que en el desarrollo de este trabajo nos hemos encontrado con una obra de Gide que parece adoptar una forma similar a la de *El libro vacío*. Se trata de la novela *Les Cahiers de André Walter*. Desafortunadamente, no fue posible consultar directamente esta obra, pero en el sitio web criticasdelibros.com, encontramos una reseña escrita por M. Bonfantini: “*Les Cahiers de André Walter* es la primera obra de André Gide (1869-1951), publicada en París en 1891, sin el nombre del autor. El autor atribuye los cuadernos a un joven literato, que murió en estado de locura cuando contaba poco más de veinte años, y cuya personalidad presenta un amigo en un breve prefacio”. Una posible línea de investigación futura sería revisar esa novela de Gide a la luz de la influencia que dicho autor tuvo sobre las poéticas de la novela de los Contemporáneos y que, como planteamos en este trabajo, alcanzaron a *El libro vacío*.

encontramos escritas en inglés y publicadas en el mundo anglosajón, afirma Lacey Pipkin que “a pesar de que García sufre su seguro fracaso por no escribir el libro que con tantas ansias desea escribir, los lectores experimentan en sus cuadernos una obra maestra llena de perplejidad y desorientación, una obra que tiene más en común con obras extranjeras del siglo XX como *El libro del desasosiego* Fernando Pessoa o con los fatalistas diarios de Cesare Pavese, que con la literatura producida durante esos años en México”.⁷¹

Si bien la distinción entre el cuaderno y el diario como forma sería un tema interesante como línea de lectura de esta novela, lo que nos importa aquí es recalcar su valor en tanto forma que adopta esa ilusión de improvisación que señala Villaurrutia, esa forma en la que “los personajes de la novela *están siendo*”.⁷² Veíamos arriba cómo Novo enfatizaba en “Gide y Lacretelle” ese carácter de la novela moderna por mirarse a sí misma desde la escritura, y ese rasgo parece abrir la puerta a encontrarnos con estos personajes que se construyen no sólo a partir de hechos externos, como las novelas naturalistas y costumbristas, sino a partir de la interioridad. En estas novelas, continúa Villaurrutia, “los personajes de la novela viven construyéndose y destruyéndose, afirmándose y negándose ante nuestros ojos [...] el novelista nos hace asistir, paulatinamente, al desarrollo de la enfermedad de sus personajes”.⁷³ El acento en ese interior, por naturaleza inacabado y siempre presente, es el

⁷¹ Lacey Pipkin, “Josefina Vicen’s Empty Book” en *Asymptote*, <https://www.asymptotejournal.com/special-feature/lacey-pipkin-on-josefina-vicens/>. Parece poco probable que Vicens haya leído el libro de Pavese, pues la primera edición publicada por Einaudi es de 1952. Sin embargo, en este ejercicio de encontrar precursores a *El libro vacío*, no podemos obviar las similitudes en el contenido y la actitud acerca de la escritura que ambos libros adoptan. Dice, por ejemplo, Ángel Crespo en el prólogo a la edición de *El oficio de vivir* publicada por Seix Barral: “Parece conveniente llamar la atención del lector sobre el hecho de que, no obstante el título de *Il mestiere di vivere* que lleva la totalidad del diario, Pavese le dio a su primera parte [...] el título parcial de *Secretum Professionale* [...] lo cierto es que dicha primera parte es un intento de prolongación de sus reflexiones acerca de la poesía iniciadas con *El oficio de poeta*; [en la segunda parte] la escritura de Pavese adquiere alternativamente los tintes del diario íntimo (en el que, según observa Guglielminetti, se advierte la vocación al autoanálisis denigratorio que será típico de este libro)”.

⁷² Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 800.

⁷³ *Ibid*

segundo elemento que identificamos como parte de la poética de la novela de los Contemporáneos.

2.2.3 Exploración y el problema del estilo

Hablábamos del cuaderno y del diario como formas que crean la ilusión de un devenir inacabado y de un perpetuo presente. Se trata de una forma fértil para explorar y ensayar. Jaime Torres Bodet vio en estos atributos valores y caminos para la novela moderna. En su ensayo “Perspectiva de la literatura mexicana actual (1915-1928)”, Torres Bodet se preocupa por las encrucijadas que la literatura enfrentaba en esos años en el país. Sus reflexiones y discusiones en torno a las nuevas necesidades estéticas de la época no surgen de manera aislada. Constituyen una respuesta, una indagación y una necesidad de mirarse en el espejo. La visión que Torres Bodet postula sobre la novela surge como respuesta frente a la postura que Ortega y Gasset asume en sus ensayos “La deshumanización el arte” e “Ideas sobre la novela”, publicados en 1925. El filósofo español veía en la novela un género que se encogía, se especializaba y se deshumanizaba adoptando formas de un juego estéril, hasta llegar a decir, por ejemplo, de Proust, que “ha demostrado la necesidad del movimiento escribiendo una novela paralítica”.⁷⁴

García Gutiérrez señala la importancia de este ensayo de Torres Bodet: “[es] sin duda alguna un texto clave en la formación teórica de los presupuestos de la prosa de vanguardia [...] y entendía que la novela, más que otro género, necesitaba convertirse en terreno de experimentación formal”.⁷⁵ Como en el texto de Novo, Torres Bodet arranca este ensayo invocando a Gide como brújula: “«¿Es acaso porque, de todos los géneros literarios la novela

⁷⁴ José Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, p. 55

⁷⁵ R. García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 247

es el más libre, es acaso por miedo a la misma libertad de que dispone, por lo que la novela se ha asido tan cobardemente a la realidad?»», exclama Eduardo, el personaje más intelectualizado de *Los monederos falsos* de André Gide, al referirse a los trabajos que ha emprendido y que se confunden, no sin deliberación, con los del autor”.⁷⁶ Que la novela se haya asido tan cobardemente a la realidad, como sugiere Torres Bodet, es quizá el eje sobre el que giran todas las discusiones, posturas, poéticas y prácticas de la novela a partir de esa época. No es arbitrario, por ejemplo, que en 1932 aparezca el libro *Discusión* de Jorge Luis Borges. El libro abre, notablemente, con un epígrafe de Alfonso Reyes. Y entonces debemos tener presente el puente que se tendía ya en esos años entre diversos autores del mundo hispanohablante. Empezaba a formarse una incipiente cultura hispanoamericana.

Podemos trazar el eje en el que se discutían estos temas en las publicaciones hechas en las revistas *Contemporáneos* y *Ulises* en México, encabezada por Novo, Torres Bodet y compañía, la *Revista de Occidente* en España dirigida por Ortega y Gasset, y la revista *Sur*, comandada por Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Por supuesto que las vanguardias históricas ocupaban mucho tiempo y espacio en las reflexiones de estas revistas.⁷⁷ Sin embargo, y quizá influidos por el manifiesto surrealista en el que André Bretón se negaba a escribir una frase como “la marquesa salió a las cinco”, preguntarse por la novela era una

⁷⁶ Jaime Torres Bodet, “Reflexiones sobre la novela”, p. 11

⁷⁷ Una referencia excelente para entender lo que significaron estas revistas como espacio donde germinaron las vanguardias en América Latina es el artículo “Las revistas literarias y culturales latinoamericanas como laboratorios de la vanguardia” escrito por Rodolfo Mata y publicado en la revista *Figuras: Revista académica de investigación* de la FES Acatlán. Si bien el tema de las revistas en la década de los veinte excede los alcances de este trabajo, vale la pena mencionar este trabajo de Mata, donde reseña el libro *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y El Río de la Plata en la década de 1920*, editado por Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, y publicado por El Colegio de México.

inquietud que todos estos grupos compartían, asumiendo las discrepancias y similitudes entre sus visiones y poéticas.⁷⁸

Torres Bodet, usando un tono combativo que atraviesa todo su ensayo, debate y enfrenta las nociones de Ortega y Gasset sobre la decadencia, deshumanización y esterilidad de la novela en ese entonces contemporánea:

El siglo XIX parece haberse complacido en dejarnos el mayor número de tradiciones que contrariar. Sería declararnos vencidos querer persistir en los cauces de las ideas aceptadas por los hombres del ochocientos. Las obras producidas bajo el imperio del positivismo ortodoxo pudieron ser bellas. No les negamos nuestra admiración: neguémosle nuestra obediencia. Como toda época que logra individualizarse, adquirir una tonicidad característica, el siglo XIX no desapareció sin denigrar al movimiento intelectual que iba a sucederle. Para denigrarlo, encontró un pretexto y una fórmula: decadencia [...] José Ortega y Gasset funda una *Revista de Occidente*; y redacta una serie de notas sobre la “decadencia” de la novela [...] La novela no es un género en decadencia. El *Ulises* de Joyce y, más recientemente, *Los monederos falsos* de Gide no son obras de decadencia. Lo único que ha entrado no ya en decadencia, sino en un franco periodo de abandono es la novela naturalista.⁷⁹

En el texto referido de Ortega y Gasset, y en torno al cual giró mucho del diálogo sobre el género, hay dos conceptos que nos parecen relevantes y pertinentes para considerarlos como parte de esta poética que estamos trazando. Ortega y Gasset veía en la novela un género en decadencia, y a lo largo de su ensayo juzga los diversos e inminentes cambios que atravesaba. Por ejemplo, veía en la obra de Proust signos de la decadencia del género por una excesiva inmovilidad, una morosidad que estancaba el sentido de la obra. A pesar de estos juicios que encontramos en su ensayo, Ortega y Gasset hace una valoración positiva de otros elementos de lo que él llama “la novela moderna”. En el apartado que titula “La novela como «vida provinciana»”, afirma lo siguiente:

La esencia de lo novelesco —adviértase que me refiero tan sólo a la novela moderna— no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es «pasar algo» en el puro vivir, en el ser

⁷⁸ Esta actitud crítica de preguntarse por la novela como género se extendió fértilmente desde entonces en la tradición literaria mexicana, hasta alcanzar a autores como Juan García Ponce y Sergio Pitlor. De este último, creemos que vale la pena el ensayo “La marquesa nunca se resignó a quedarse en casa” incluido en *El arte de la fuga*, en donde explora esta supuesta crisis de la novela que seguía proclamándose incluso en 1994.

⁷⁹ J. Torres Bodet, *op. cit.*, p. 13

y el estar de los personajes [...] La vida es precisamente cotidiana, no es más allá de ella, en lo extraordinario, donde la novela rinde su gracia específica, sino más acá, en la maravilla de la hora simple y sin leyenda. No se puede pretender interesarnos en el sentido novelesco mediante una ampliación de nuestro horizonte cotidiano, presentándonos aventuras insólitas. *Es preciso operar al revés*, angostando todavía más el horizonte del lector.⁸⁰

Podemos leer en estas palabras un sentido similar al del camino que ha recorrido la novela a través de la historia al estrecharse, reducirse y angostarse la experiencia de los sujetos, al grado de verlo, en *El libro vacío*, en un cuaderno que registra no la vida exterior, sino la incapacidad de llevarla a cabo. Pero más allá de una valoración negativa o positiva de este hecho, para Milan Kundera, de esto se trata la verdad a la que puede aspirar la novela. Esa “prosa de la vida” como él la llama es lo que constituye el método de exploración del género. En su libro *El telón*, el escritor checo ahonda en esto al preguntarse por lo que sería una poética intrínseca a la novela desde su origen:

La prosa: esta palabra no sólo significa un lenguaje no versificado; significa también el carácter concreto, cotidiano, corporal de la vida [...] Ahora bien, ¿son realmente las grandes acciones dramáticas la mejor clave para comprender la naturaleza humana? ¿No se alzan más bien como una barrera que disimula la vida tal como es? ¿No es precisamente la insignificancia uno de nuestros grandes problemas? ¿No es uno de nuestros sins? Y, si lo es, ¿es ese sino nuestra dicha o nuestra desgracia? ¿Nuestra humillación o, por el contrario, nuestro alivio, nuestra evasión, nuestro idilio, nuestro refugio?⁸¹

Hay un último punto que nos parece importante resaltar en el ensayo de Torres Bodet: el del estilo como expresión. La novela, afirma él, “es un género que no cabe en el clasicismo” porque trasciende el interés por el asunto relatado. La clave del género, para Torres Bodet, está en el estilo, pues “en la novela, el problema del estilo, si no cesa —no puede cesar nunca en arte— cambia de centro. De una forma de expresión que era, se vuelve una forma de exploración. En la poesía, el estilo es una frontera; en la novela, un camino”.⁸² Este punto es clave en la reflexión en torno a la literatura que surgió a partir de las vanguardias, y que fue

⁸⁰ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁸¹ M. Kundera, *El telón*, pp. 19-24.

⁸² J. Torres Bodet, *op. cit.*, p. 17.

el núcleo de trabajos importantes de Jorge Luis Borges y Octavio Paz. En el capítulo 3 ahondaremos en este aspecto, al enmarcarlo como parte de los temas vanguardistas de *El libro vacío*, pero consideramos importante mencionarlo como parte de esta poética. Adelantamos lo siguiente: en la novela de Vicens ocurre algo muy particular con el estilo: podemos ver en su prosa un deseo y un medio de expresión, pero también, el modo en el que emplea la prosa José García constituye un modo de exploración.

Estas reflexiones sobre la novela de Torres Bodet constituyen un texto importante para la configuración de una poética de vanguardia en la novela en México. Como afirma Rosa García Gutiérrez:

En sus “Reflexiones sobre la novela”, sin duda un texto clave en la formulación teórica de los presupuestos de la prosa de vanguardia, Torres Bodet advirtió de la necesidad de un gran esfuerzo, y sobre todo, de un cambio radical. Intuía que el instrumento era la forma, el lenguaje, el proceso de construcción, que debían ser nuevos, y entendía que la novela, más que cualquier otro género, necesitaba convertirse en terreno de experimentación formal [...] Exploración, ensayos, pruebas: eso fueron para los Contemporáneos sus novelas, y así lo confesaron siempre.⁸³

En el siguiente capítulo vincularemos estos elementos a las poéticas de vanguardia. Los Contemporáneos han sido clasificados, junto con los estridentistas, como movimientos de vanguardia en México. Por consiguiente, buscaremos conectar los rasgos de esta poética con una poética más general de la novela de vanguardia. Para ello, nos apoyaremos en los textos *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana* de Katharina Niemeyer y *Las tres vanguardias* de Ricardo Piglia.

⁸³ R. García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 247.

Capítulo 3. *El libro vacío* como novela de vanguardia

Existen múltiples enfoques desde los cuales hablar de vanguardia literaria. Pero hay un factor que es intrínseco al acercamiento a una obra literaria desde la vanguardia: su posición frente a la dimensión social de la literatura. En este sentido, la discusión que revisamos en el capítulo anterior en torno a las poéticas de la novela por parte de los Contemporáneos tocaba un problema de fondo: la autonomía del género novelístico. ¿Autonomía frente a qué? Frente a la institucionalización cultural de la literatura y su uso como parte de un proyecto de nación. Para enmarcar este problema teórico, del cual partiremos para analizar *El libro vacío* como novela de vanguardia, primero seguiremos de cerca la revisión puntual que hace Katharina Niemeyer de la novela vanguardista en Hispanoamérica. Niemeyer afirma:

La Vanguardia no se define por el intento de abolir lo que Bürger ha llamado el estado autónomo de “la institución arte” dentro de la sociedad burguesa. Los vanguardistas a ambos lados del Océano arremetieron y polemizaron contra las instituciones literarias y artísticas establecidas –academias, revistas, editoriales, autores y críticos consagrados, etc.– y, sobre todo, contra las normas y tradiciones que ellas representaban. Pero esa revuelta se situaba dentro de lo que con Bourdieu conviene llamar el campo literario. Sólo era posible gracias a la autonomía ya alcanzada de este campo. Y a la vez representaba un paso más en su autonomización [...] ⁸⁴

Si bien podemos señalar este aspecto de la autonomización de la literatura frente al Estado y el mercado como el campo esencial en el que emprendían su lucha los distintos movimientos de vanguardia, diversos factores entraron en juego en la configuración de las prácticas literarias dentro de dichos movimientos. Intentaremos definir los elementos de estas poéticas de vanguardia en la novela de la mano de los textos de Niemeyer y Piglia.

⁸⁴ Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, pp. 28-29.

3.1 Vanguardia literaria y ruptura

Para Niemeyer, de entrada, al aventurar una definición del concepto Vanguardia en Latinoamérica, es necesario considerar las divergencias y ambigüedades. Ella señala puntualmente que el tratamiento historiográfico de la crítica y teoría sobre las vanguardias en el continente debe “dejar atrás las visiones homogeneizadoras y reductivas y buscar propuestas más diferenciadas, dinámicas y, para decirlo así, más latinoamericanas”.⁸⁵ Sin embargo, a pesar de la necesidad de abrir el panorama a la multiplicidad de manifestaciones literarias vanguardistas en América Latina, “sí existe cierto acuerdo acerca de la marca características más obvia de los movimientos vanguardistas: su objetivo o principio de ruptura”.⁸⁶ Con las ya famosas fórmulas de Octavio Paz y Saúl Yurkievich sobre la vanguardia como “la tradición de la ruptura”, la literatura de vanguardia apunta a esa autonomización y a ese quiebre. Pero cabe la pregunta: ¿ruptura y autonomización frente a qué? Podemos dar dos respuestas complementarias.

⁸⁵ *Ibidem* p. 26.

⁸⁶ *Ibid.* Cabe mencionar, además, que Niemeyer apunta a la configuración de las reflexiones teóricas vanguardistas en torno a la novela en Hispanoamérica, y marca el inicio en 1928 con el ensayo “Reflexiones sobre la novela” de Torres Bodet que revisamos en el capítulo anterior. Niemeyer señala las inquietudes en común que diversos escritores latinoamericanos compartían en trabajos de corte teórico como el de Torres Bodet: “La reflexión teórica vanguardista en torno a la novela se inició en Hispanoamérica en 1928, con el ensayo “Reflexiones sobre la novela”, que Torres Bodet incluyó en *Contemporáneos. Notas de crítica* (1928), así como con la conferencia radial de Macedonio Fernández sobre “Para una teoría de la novela”, emitida igualmente en 1928. Por cierto, una parte de la discusión teórica sobre la novela “nueva” se esconde en reseñas y artículos publicados algo antes. Tal es el caso de las reseñas de novelas que los *Contemporáneos* publicaron en *Ulises – Contemporáneos* se fundó poco después del libro de ensayo del mismo nombre–, y en las críticas de novelas vanguardistas esparcidas en revistas de la Vanguardia o de la pluma de quienes de alguna manera estaban ligados a ella”, p. 246.

3.1.1 Ruptura frente a la función referencial

Por un lado, para Torres Bodet (a quien sigue Niemeyer), se trata de una ruptura frente a la función realista, mimética o factual de la literatura. Cuando analizábamos el texto de Torres Bodet, hacíamos hincapié en su visión de que la novela se había asido cobardemente a la realidad. Vistas en el contexto de estas rupturas, estas palabras apuntan a una ruptura de la novela respecto a su función referencial, de copiar la realidad, entendida ésta unívocamente como la realidad social. Ahonda en esto Niemeyer:

Para la Vanguardia, en su intento crítico-cultural de re-estructurar los términos en los cuales se percibe y modeliza la realidad y de reivindicar así el poder de lo estético respecto de los otros ámbitos de la racionalidad moderna, la relación entre ficción y realidad extraliteraria configuraba uno de los focos de mayor interés. De ahí que la novela se ofrecía como campo de experimentación enormemente rico para problematizar y renovar no sólo la entonces convencional obligación mimética-verosímil de la novela, sino en general el límite (convencional) entre ficción y no-ficción, literatura y realidad [...] La fusión entre el “contenido humano”, el enfoque y técnicas narrativas de avanzada, la insistencia en la autonomía estética y en la posibilidad de que así la novela contemporánea sea una posibilidad de conocimiento sui generis se correlaciona con la ausencia llamativa de cualquier función directa de la novela para con el contexto histórico social y, menos aún, con la identidad nacional.⁸⁷

Encontramos la ausencia de una función directa de la novela y el cuestionamiento de la obligación mimética para con el contexto social o la identidad nacional en *El libro vacío*. Cualquier intento de rastrear y localizar la referencialidad realista de José García, su familia, su trabajo o los espacios que transita se ve limitado por la configuración de una referencialidad que podríamos llamar genérica. Resulta difícil ir más allá de un intento de definir elementos de la realidad en la novela más allá del carácter urbano y de clase trabajadora de sus personajes. La novela no tiene preocupación alguna por retratar a la sociedad a la manera de las poéticas realistas decimonónicas y que estaban presentes en la

⁸⁷ *Ibidem* pp. 248-249.

novelística mexicana de entonces. Si analizamos uno de los pasajes cargados de frustración ante la incapacidad de escribir por parte de José García, podemos ver que esa parálisis deja entrever incluso un desinterés por el modo de narrar típico de la novela realista que se practicaba hasta entonces. El siguiente fragmento es del capítulo 4 de *El libro vacío* (sin numeración en la novela, pero numerable y rastreable por los quiebres en las ediciones), después de recordar la anécdota de su relación con su abuela:

Si me fuera posible dar la impresión exacta, conjunta, de lo que se desprendía de aquel porte, de aquella dignidad, de aquel olor especial, de aquel temblor, de aquellos trajes siempre de la misma hechura, de todo aquello que formaba su personalidad discreta, voluntariamente escondida [...] si todo eso me fuera posible, cualquier relato que sobre ella hiciera tendría la intensidad y la medida justas. Pero así, no puedo hablar de ella, sería como dismantelarla, como exhibirla sin recato alguno. No puedo hacerlo [...] No es que deseara contar mi vida cronológicamente, con su raíz y sus frutos [...] ¿Qué puede contar de su vida un hombre como yo? Si nunca, antes de ahora, le ha ocurrido nada, y lo que ahora le ocurre no puede contarlo porque precisamente eso es lo que le ocurre: que necesita contarlo y no puede. Pero no se trata de sucesos, de acontecimientos con fecha, personajes y desenlace. No. ¿Cómo decirlo? Se trata de escribir y entonces, necesariamente, hay que marcar un tema, pero más que marcarlo, porque no tengo el tema que interese a todos, hay que desvanecerlo, diluirlo en las palabras mismas [...] Mover exclusivamente a personajes de mi clase social y mis recursos económicos para que me resultara más fácil y exacto, era una ilegalidad, era tomar el camino trillado y conocido. Y ponerme a consultar libros especialistas y otros datos, me parecía artificioso y deshonesto. De ese modo, en ningún ambiente lograba nada real [...] Por todo eso no pude, claro está, lograr personajes vivos, ni argumentos interesantes, ni ambientes adecuados. Ahora lo digo así, con facilidad, libertado ya de la preocupación de conseguirlos.⁸⁸

Encontramos aquí una tensión entre la necesidad de usar la palabra en un sentido referencial y mimético y un cuestionamiento de si de eso se trata la escritura.

Podríamos argumentar también que esta tensión es una fuente de la frustración y el perpetuo tormento que manifiesta José García a lo largo de las páginas de la novela. Dice al final de este mismo capítulo:

Y no es que yo opine, en este momento, que la evidencia es lo más adecuado para lograr la realidad. No es que yo pretenda que para que un personaje resulte real tenga que escupir en público. No; es que comprendo que debe ser trazado con tan naturales y sueltos caracteres, que dé la sensación de que en cualquier momento puede escupir, aun cuando no lo haga durante todo el relato. No logré nada. Ésa es la verdad. Ahora no pretendo imaginar, no

⁸⁸ Josefina Vicens, *op. cit.*, p. 42-47.

pretendo inventar. Sólo queda esta atormentada necesidad de escribir algo, que no sé lo que es.⁸⁹

Esta ruptura respecto al mandato referencial y mimético como función esencial de la literatura es uno de los principales elementos que caracterizan la poética de las novelas de vanguardia.

3.1.2 Autonomización frente a la función social

La segunda respuesta a la pregunta de ruptura respecto a qué se encuentra en un distanciamiento en la relación de la literatura frente a su supuesta función social:

El lugar de la vanguardia como enfrentamiento específico a una situación social liquida la idea de una historia autónoma de los procedimientos y las técnicas literarias y plantea la relación entre sociedad y literatura de un modo nítido. La pregunta central es «qué lugar tiene la literatura en la sociedad» (y no «qué lugar tiene la sociedad en la literatura»). No es la literatura la que se pregunta sobre su importancia o su lugar, sino que es la sociedad la que está llamada a responder sobre esa práctica. La vanguardia parte de esa hipótesis e invierte o da vuelta la relación tradicional entre la literatura y la sociedad, entre el arte y la vida [...] no se trata de buscar lo que la obra dice de las relaciones sociales o de las condiciones de producción de una época determinada, sino de preguntarse cómo se coloca en el interior de esas relaciones. Es decir, qué posición tienen el artista y la práctica literaria en la sociedad, qué tipo de práctica social es el arte y cómo se define.⁹⁰

Bajo esta luz, resulta interesante analizar la figura de José García en tanto escritor. Pareciera que el precio que tiene que pagar la literatura para lograr su autonomía es sacar al escritor de los cotos de poder y de las certezas sobre su lugar en el mundo. Aquel hombre letrado que fue parte esencial para constituir los proyectos de nación en América Latina ha sido empujado al aislamiento y a la especialización. Por eso la vanguardia “quiere hacer un texto que no

⁸⁹ *Ibidem* p. 48.

⁹⁰ Ricardo Piglia, *Las tres vanguardias*, pp. 63-65. Para Piglia, Walter Benjamin es uno de los teóricos imprescindibles al tratar el tema de las vanguardias literarias: “los textos de Walter Benjamin nos van a servir como punto de partida: tanto «El narrador» como «Experiencia y pobreza» pueden ser leídos como la teoría de la novela que Benjamin no escribió pero que está planteada de modo implícito en esos textos [...] la idea de que la novela tiene que ser más narrativa es algo que se escucha y se lee todo el tiempo [...] que tiene que abandonar las grandes estrategias de los novelistas de la década de 1920 como Joyce o Musil porque —en algún sentido, esta es la hipótesis— la novela ha perdido su público por culpa de Faulkner o por culpa de Joyce. Cuando en realidad es al revés: Joyce y Faulkner han sido posibles porque la novela ha quedado desligada de la relación tradicional entre un público de masas y otro especializado” (pp. 16-18).

sirva para nada, un objeto que tenga una fuerte actualidad antisocial y que se oponga a las poéticas de la utilidad y a cualquier posibilidad de función”.⁹¹ Y es que la conformación de una sociedad moderna en México trajo consigo cambios que no podemos desligar de las posturas vanguardistas:

De las profundas transformaciones que en el transcurso de este proceso de modernización dependiente se realizaron en el campo cultural propiamente dicho, cabe destacar, en primer lugar, la creciente masificación y a la vez diferenciación con respecto a productores y público lo mismo que en cuanto a los productos culturales mismos [...] La antigua oposición entre una cultura “alta” y una cultura “popular” –en el sentido de folclórica o campesina–, se disolvía en distinciones y alianzas cada vez más sofisticadas entre la cultura “alta” de la elite criolla y/o de los que querían pertenecer a ella [...]⁹²

Durante el siglo XIX, la novela circulaba en la sociedad como un género de masas que influía en la cultura popular. Basta pensar en las novelas publicadas en Francia por capítulos semanalmente, e incluso, en nuestro contexto latinoamericano, las novelas de folletín. Esta tensión define la forma de las novelas vanguardistas:

Nosotros vamos a entrar en el problema de la novela y la vamos a considerar como una forma en doble tensión con la vanguardia y con los medios de masas. Yo diría que la novela no está cómoda en relación con la vanguardia pero sí lo está en relación con los medios de masas porque viene de ahí [...] la novela viene de la cultura de masas y va hacia la vanguardia.⁹³

Vemos entonces cómo se da la ruptura a nivel mimético a nivel social. A continuación, revisaremos los rasgos de contenido y expresión que encontramos en estas novelas, para ver su manifestación específicamente en *El libro vacío*.

3.2 Rasgos de la novela de vanguardia

Niemeyer hace un trabajo exhaustivo que sintetiza y define los rasgos de las novelas vanguardistas para “reconstruir la poética común, que configura el eje central tanto para una

⁹¹ *Ibidem* p. 12.

⁹² Katharina Niemeyer, *op. cit.*, p. 51.

⁹³ R. Piglia, *Las tres vanguardias*, pp. 75-76.

mejor comprensión de los textos como para un esbozo de la historia de la novela vanguardista”.⁹⁴ Hemos planteado ya aquello contra lo que la novela de vanguardia se erigía. ¿Pero cuáles son los elementos que la definen?

De entrada, es necesario entender que esta poética incluye pero también trasciende los ismos de las vanguardias históricas. De esta manera, podemos incluir la novela de Vicens dentro de esta poética, al considerar el concepto de vanguardia como una categoría teórica y poética, y no reduciéndola a un término histórico-literario. Creemos que esta puntualización es importante, pues no pretendemos afirmar con nuestras hipótesis que *El libro vacío* fuera parte de las vanguardias históricas latinoamericanas, ni siquiera parte integral del grupo de los Contemporáneos. Lo que queremos señalar es que esta novela presenta rasgos de las poéticas de vanguardia que explican su modernidad y su aparente falta de antecedentes en la historia de la literatura mexicana.

En este sentido, resulta sumamente productiva la caracterización que hace Niemeyer de los rasgos que conforman las poéticas de la novela de vanguardia: el giro discursivo, el cuestionamiento del principio del sujeto, la apropiación y re-modelización de la modernidad, y el tema del yo en la modernidad.

3.2.1 El giro discursivo

Para las novelas vanguardistas se vuelve esencial hacer evidente que el texto que leemos no es un reflejo de la realidad, sino un discurso que la modela. Ya sea mediante el recurso clásico de mostrar el carácter ficcional de los personajes y la historia narrada (a la manera de *Niebla* de Miguel de Unamuno), o de manera más sutil mediante el uso de ciertas formas y

⁹⁴ K. Niemeyer, *op. cit.*, p. 11.

estructuras que juegan con la tensión entre un discurso fáctico y ficticio (como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges) o incluso, lo que ocurre en *El libro vacío* al recurrir al cuaderno o diario como forma para dar la ilusión de una confesión real.

Este elemento se relaciona con los dos tipos de ruptura que revisábamos más arriba: ruptura con la función referencial de la literatura y ruptura con la función social. Niemeyer identifica este rasgo como el primero de lo que nos ayudan a configurar una poética de la novela vanguardista:

La novela vanguardista revela, renueva y problematiza el discurso narrativo para hacer resaltar sus complejas funciones en la construcción del mundo ficcional y de la obra “literaria” [...] De ahí que se introduzcan técnicas narrativas innovadoras, elaboradas para subjetivizar la narración, cuestionar los límites convencionales entre los planos comunicativos, romper la ilusión realista y superar el orden narrativo sintagmático-cronológico [...] se recurre a procedimientos expresivos considerados típicos de otros géneros y artes [...] El discurso ficcional se destaca como susceptible de tomar cualquier forma, a la vez que resulta capaz de incorporar cualquier tipo de fragmentos discursivos “reales” [...] ⁹⁵

Encontramos este rasgo en *El libro vacío*: el uso del cuaderno o diario como estructura literaria. ⁹⁶ Un ejercicio interesante de cómo está estructurado este giro discursivo en la novela es separar lo que está escrito en cada uno de esos cuadernos, lo cual, sobre todo en los primeros capítulos de la novela, se difumina en un juego de referencias en el que José García

⁹⁵ *Ibidem* pp. 139-140.

⁹⁶ Si bien esta forma del diario o el cuaderno que adopta *El libro vacío* no era nueva en la literatura mexicana, el uso que de ella hace Vicens como forma novelística sí lo es. Niemeyer apunta, por ejemplo, a *Return Ticket* de Salvador Novo como una obra que usaba esta forma, pero sin utilizarla novelísticamente: “El texto, impreso como un objeto vanguardista —envuelto en una maleta de viaje, con sellos y demás adminículos—, destaca por su vacilación genérica entre diario de viaje, libro de memorias y reportaje documental. Sólo queda claro que no se trata de una novela —no se presentaba como tal ni en su momento ni después—, sino de una narración de contenido declaradamente autobiográfico [...] Con todo, este libro de Novo no es tanto una “novela sin ficción” —el texto no se preocupa en absoluto por el problema de la ficción, tampoco ofrece rasgos llamativos desde el punto de vista narratológico— [...]”, pp. 202-203. Así mismo, es importante discutir si *El libro vacío* en realidad puede considerarse un diario. El narrador es muy explícito al mencionar “cuadernos” a lo largo de la novela, y nunca aparece la palabra “diario”. Es cierto también que un rasgo formal presente siempre en el género diarístico es el registro de fechas, ausentes en esta novela. Un potencial estudio en el futuro podría centrarse en este aspecto. Consideramos que la tesis “Un puñado de arena en una mano angustiada. El diario íntimo en el sistema literario y su carácter de autofiguración” escrita por Gabriela Koestinger resultaría muy útil para el abordaje de *El libro vacío* desde esta perspectiva.

afirma dentro de cada cuaderno que en el otro escribió algo que en ese mismo párrafo teje muy sutilmente.

Si intentamos hacer esta separación (artificial, pues en la novela están muy imbricados ambos cuadernos), podemos observar lo siguiente. Es importante aclarar que, a nivel estructural, lo que leemos en el primer capítulo de la novela está “escrito” en el segundo cuaderno, aquel en el que José García pretende pasar en limpio lo cernido y definitivo. Al final de dicho capítulo, nos cuenta de la existencia del primer cuaderno, ese “pozo tolerante, bondadoso, en el que voy dejando caer todo lo que pienso, sin aliño y sin orden”.⁹⁷ Para estructurar de manera clara este sistema de referencias entre los cuadernos, a continuación separaremos las referencias a uno a otro.

Cuaderno 2 (definitivo)	Cuaderno 1 (pozo tolerante)
“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. 28)	“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 dos está vacío y éste casi lleno de cosas inservibles [...] Pero la preocupación es sacarlo después, poco a poco, recuperarlo y colocarlo, ya limpio y aderezado, en el cuaderno dos, que será el libro”. (p. 29)
Capítulo I. — Mi madre.	“Pensé que era fácil empezar. Abrí un cuaderno, comprado expresamente. Preparé un plan, hice una especie de esquema. Con letra de imprenta y números romanos, muy bien dibujados, puse: Capítulo I. — Mi madre. Pero inmediatamente sentí el temor [...]” (p. 31)
	“Y empezó la lucha por atrapar el concepto, la idea amplia, de entre el montón de paja acumulado en mi cuaderno número uno [...]” (p. 33)
“Estoy aquí, tembloroso, preparado en espera de la idea que no llega. Es un momento difícil. Al principio uno no sabe cómo hacer para atrapar a los lectores desde la primera palabra. A los lectores o a uno mismo. Uno	“Alguna vez creí que no era bueno el sistema de tener dos cuadernos. Para el número dos no encontraba nada digno, nada suficientemente interesante y logrado. Tiene que ser directo, decidí, y me puse a escribir con valor, sin

⁹⁷ J. Vicens, *op. cit.*, p. 29.

<p>puede ser su lector, su único lector, eso no tiene importancia. Escribo para mí; que quede bien entendido.</p> <p>Escucho con avidez los ruidos de la casa; dirijo la mirada a todas partes. De alguna tendrá que venir una sugestión, un recuerdo, una voz...</p> <p>¡Los ruidos! ¿Qué puedo recibir de ellos, conocidos hasta el cansancio? Hay uno: el murmullo tierno de una mujer que va y que viene haciendo cosas mínimas. Por el número de pasos sé perfectamente en dónde se encuentra y a dónde se dirige. En la cocina, el discreto ruido personal se acompaña de otro, peculiar y molesto. Parece que el simple hecho de que alguien entre en la cocina pone en movimiento los platos, los cubiertos, la llave del agua. Hay un tintineo y un gotear enervantes. Además, fatalmente, algo cae. Menos mal si se rompe, porque entonces el ruido termina pronto y tiene una especie de justificación dramática. Lo terrible es cuando caen esas tapas de peltre o aluminio que siguen temblando en el suelo, en forma ridícula y que no sufren daño alguno con el golpe. Es inevitable; cuando ella entra a la cocina tengo que permanecer quieto, prevenido para que no me sorprenda el estrépito. Esto me hace perder tiempo pero, debo decirlo, en el fondo me agrada encontrar una excusa para quedarme un rato en blanco, para legalizar un momentáneo descanso". (pp. 34-35)</p>	<p>titubeos, resuelto a empezar. Al día siguiente tuve que volver al antiguo método. Sólo había escrito: [...] Eso era todo. Naturalmente no lo utilicé. No tiene interés. No sé cómo empecé a hablar de esos ruidos domésticos que de tan oídos nadie escucha ya [...]" (pp. 34-35).</p>

Estas referencias, muy imbricadas en el texto, entre uno y otro cuaderno dominan los primeros cinco capítulos. A partir del capítulo sexto, cambia el foco: cede bastante el contenido de carácter metaficcional, autocrítico, y el narrador empieza ya a contar como si entráramos a un reino más tradicionalmente narrativo, urdido y dirigido por la trama. A partir de dicho capítulo reina implícitamente el cuaderno uno, el pozo tolerante, el que podríamos considerar como el borrador. Leemos la interacción con su hijo y su embriaguez (capítulo 6), sus luchas económicas (capítulo 7), su trabajo (capítulo 8), su matrimonio (capítulo 9), los recuerdos de su juventud (capítulo 10), su lucha por no escribir y su infidelidad en el resto

de la novela. Para entender cómo opera narrativamente este texto, debemos recurrir a las herramientas que nos brinda la narratología. Para ello, nos apoyaremos en la obra *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel.

En primer lugar, la narratología nos ayuda a identificar y desentrañar los niveles de realidad que estructuran el relato. Como afirmábamos arriba, la falta de mediación por parte de un narrador en esta novela es sólo una ilusión. La presentación del relato en estas referencias cruzadas entre los cuadernos implica un trabajo de organización que sólo puede ser llevado a cabo por un narrador. Como afirma Pimentel. Veremos a continuación cómo operan estos niveles en la novela.

3.2.4.1 Enunciación y perspectiva en *El libro vacío*

Resulta imprescindible definir lo que es un relato desde la narratología para poder analizar el texto desde esta perspectiva. Para Pimentel, el relato es “la construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”.⁹⁸ Para nuestros fines de identificar los rasgos o atributos de las novelas de vanguardia, apoyados en las categorías que ofrece Niemeyer, el principal elemento que nos permite vincular la novela de Vicens al giro discursivo es la forma particular en que operan el narrador y cómo su perspectiva orienta el relato.

El texto de Pimentel nos brinda más herramientas que nos permiten aislar, con fines analíticos, los elementos que forman un tejido en el texto mismo y durante la experiencia de su lectura. Podemos dividir un relato en mundo narrado y modo de enunciación: “Desde la

⁹⁸ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 10

perspectiva de nuestra división de base, podríamos decir que el mundo narrado está conformado por dos aspectos: la historia (*mundo*) y el discurso (*narrado*) que se interrelacionan de diversas maneras, mientras que el narrador como mediador toma a su cargo el acto de la narración”.⁹⁹

Ese narrador que actúa como mediador es puesto en primer plano en las novelas de vanguardia, como hemos visto, por parte del rasgo del giro discursivo. Desde nuestro análisis, una consecuencia importante de este foco en el carácter discursivo de la novela es el hecho de que “nos permite concebir una historia como algo ya estructurado, “tejido”: una *trama*: una verdadera figura. En efecto, una historia implica, más que una secuencia puramente cronológica, una preselección”.¹⁰⁰ Estas palabras nos recuerdan a lo que postulaba Villaurrutia respecto a la distinción entre novela y relato, y podemos decir que esta selección del material narrado es lo que Genette llamaba focalización. Afirma Pimentel que esta teoría de la focalización de Genette “constituye una descripción precisa de los tipos de elecciones narrativas que se le presentan al *narrador* [...] Existen tres códigos de focalización básicos: la focalización cero, la focalización interna y la focalización externa”.¹⁰¹ En *El libro vacío* podemos identificar un caso de focalización interna: aquella en la que “el relato coincide con una mente figural; es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural”.¹⁰² El único filtro que tenemos para ver los acontecimientos que transcurren en la novela, los diversos personajes, y al mismo

⁹⁹ *Ibidem* p. 12

¹⁰⁰ *Ibidem* p. 21.

¹⁰¹ *Ibidem* pp. 97-98.

¹⁰² *Ibidem* p. 99

José García es justamente él, por medio de los cuadernos que escribe. Y es mediante ese filtro que asistimos al relato del escritor que se mira trabajar:

Si desde el punto de vista existencial un narrador en primera persona y el personaje objeto de su narración son la misma *persona*, desde el punto de vista narrativo sus funciones son distintas: *diegética* y *vocal*; es decir, el narrador puede focalizar su «yo» narrado o su «yo» que narra. De ahí que, incluso en un relato en primera persona, la perspectiva pueda ser narratorial (centrada en el «yo» que narra) o figural (centrada en el «yo» narrado).¹⁰³

Sirva de ejemplo uno de los fragmentos que mencionamos arriba y que forman parte del cuaderno definitivo:

Estoy aquí, tembloroso, preparado en espera de la idea que no llega. Es un momento difícil. Al principio uno no sabe cómo hacer para atrapar a los lectores desde la primera palabra. A los lectores o a uno mismo. Uno puede ser su lector, su único lector, eso no tiene importancia. Escribo para mí; que quede bien entendido.¹⁰⁴

En estas líneas se cierra sobre sí mismo el yo narrado y el yo narrador de José García. Podríamos argumentar que este rasgo es una de las claves narrativas de la novela: delinea la forma que en que se estructura el relato. Esas dos instancias de José García, el narrador y el narrado, sólo pueden manifestarse en la forma del discurso directo, en este caso, por medio de los cuadernos:

En el *discurso directo* de los personajes, la orientación figural asume las formas del monólogo, el diálogo, el diario, entre otras, formas discursivas no mediadas por el narrador, y que por ende se organizan en torno a la perspectiva del personaje, es decir en torno a restricciones de orden espaciotemporal, cognitivas, etc., y que se derivan del discurso en tanto que acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados.¹⁰⁵

En *El libro vacío* tenemos entonces un narrador autodiegético: [...] su «yo» diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el «héroe» de su propio relato. Típicas de esta forma de narración en primera persona son, en especial, las narraciones autobiográficas y confesionales; el monólogo interior y las narraciones epistolares o en forma de diario”.¹⁰⁶

¹⁰³ *Ibidem* p. 109

¹⁰⁴ J. Vicens, *op. cit.*, p. 34

¹⁰⁵ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁶ *Ibidem* p. 137.

Otro elemento muy interesante que resulta de la lectura de *El libro vacío* es esa ilusión de estar atendiendo a los escritos de un escritor ficcional como lo es José García. Podemos analizar esta particular operación que realiza Vicens en la novela por medio de lo que autores como Genette, Pimentel y Calvino han llamado los niveles de realidad en literatura, y que son parte también del giro discursivo.

3.2.4.2 Los niveles de realidad en *El libro vacío*

Para Italo Calvino, “existen diferentes niveles de realidad en literatura; de hecho, la literatura consiste precisamente en la distinción entre varios niveles, y sería impensable sin una conciencia de esta distinción [...] tenemos que considerar la obra como un producto, en su relación con el mundo exterior”.¹⁰⁷ Calvino explica que estos niveles de realidad están siempre imbricados e implícitos en el acto de lectura. Toma como base el enunciado “Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: «He escuchado la canción de las sirenas»”. En esa oración están compactados todos los vínculos que atraviesan los distintos niveles literarios.

Podríamos enmarcar esta operación en el enunciado “Alguien escribe que José García cuenta que José García no puede escribir un libro”. Cada sujeto en esta oración subordinada en distintos niveles constituye una función narrativa en sí misma, como veíamos más arriba. Tenemos al José García vocal y al diegético. Pimentel usa el mismo modelo de Genette para ahondar en este tipo de operaciones narrativas:

¹⁰⁷ Italo Calvino, “Levels of Reality in Literature”, p. 101-130. La traducción de los textos que provienen de referencias en inglés es nuestra.

Lo que separa a estos dos mundos, como dice Genette, «es menos una distancia que una especie de umbral figurado por la narración misma, una diferencia de *nivel*». La relación entre mundo narrado y acto productor de ese mundo se define entonces en términos del *nivel narrativo* en el que se ubican, y por lo tanto, «*todo acontecimiento narrado en un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en el que se sitúa el acto productor de ese relato*».¹⁰⁸

La novela de vanguardia partía de su condición de producto, lo cual lo liberaba de cualquier “deuda” para con la representación de la realidad. Es gracias a esto que podemos entrever e inferir un sujeto (narrador) que organiza y publica los contenidos que finalmente leemos a modo de libro. Lo hallamos incluso en la disposición de los capítulos en el libro. Da la impresión de que el primer capítulo, el que abre la novela, fue escrito mucho tiempo después de lo que leemos en el cuaderno uno. Veinte años después, para ser precisos. Dos indicios apuntan a esto: en el capítulo 2, el narrador afirma que “el cuaderno número dos está vacío”. Pero de hecho, lo que leemos en el primer capítulo, pertenece al cuaderno 2. Y el segundo indicio está ahí: dice José García en las primeras dos oraciones: “No he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años. Veinte años de oír: “tienes que hacerlo..., tienes que hacerlo”.

Podemos leer incluso bajo esta luz, las palabras que, en un tono de confesión, enuncia José García en el capítulo 3: “Entro a este pequeño cuarto en el que escribo tomo los cuadernos y la pluma con movimientos recelosos, mirando hacia todas partes, como si fuera yo un ladrón sin experiencia, un principiante. En el fondo hay algo de eso. Soy un poco de eso. Sólo un poco porque allí también me divido. *Me robo a mí mismo*”.¹⁰⁹

Narratológicamente, podemos identificar a esos dos José García a lo largo de las páginas. Pero si hacemos una lectura atenta, podemos descubrir un tercer nivel. En él

¹⁰⁸ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 148

¹⁰⁹ J. Vicens, *op. cit.*, p. 49. Las cursivas son nuestras.

podemos encontrar a un agente que se encarga de *organizar* lo que los lectores finales leemos como la novela. En el capítulo 5, por ejemplo, este tercer José García observa a los otros dos:

Ya quisiera nombrarlos; poner un nombre a cada uno, igual que he puesto un número a cada cuaderno. Saber en cuál puedo confiar y de cuál debo defenderme [...] Porque ocurre que aunque los dos persigan propósitos distintos, siempre se encuentran en el mismo sitio: en un cuaderno [...] A esos dos “yo” quisiera ponerle nombre, familiarizarme un poco con ellos, retratarlos. En apariencia esto carece de sentido, puesto que son yo mismo. Pero es que en realidad en cierto momento ya no forman parte de mí, ni uno ni otro. Parece que los dos se lanzan a lo suyo, apresurados, despiadados, y yo siento que me van dejando atrás.¹¹⁰

Leídas presuponiendo un tercer sujeto organizador, podemos leer las líneas del primer y el quinto capítulo como si hubieran sido escritas en otro momento. En ese momento en el que alguien organiza y relee los cuadernos para convertirlos en el libro que leemos.

A partir del capítulo 6, cede bastante el contenido de carácter metaficcional y autocrítico. Entramos ya en la novela al reino más tradicionalmente narrativo en el que reina el cuaderno uno. Leemos la interacción con su hijo y su embriaguez (capítulo 6), sus luchas económicas (capítulo 7), su trabajo (capítulo 8), su matrimonio (capítulo 9), los recuerdos de su juventud (capítulo 10), y su lucha por no escribir y su infidelidad en el resto de los capítulos. Decíamos que aquí empieza a parecerse más a la estructura diarística, secuencias de eventos, entrelazadas unas con otras; pierden intensidad y ceden las preocupaciones por esos dos “yo” que luchan alrededor de la escritura. Podemos encontrar otra “pista” que nos permite seguir esta línea de lectura al inicio del capítulo 25. Dice el narrador: “Hace una hora que estoy ante esta página sin decidirme a formular la pregunta. Debo hacerlo. ¿Creo todavía en el libro? Me lo pregunto muchas veces. En ocasiones pienso que podría aprovechar algo de lo que he escrito si me decido a hacer una rigurosísima *selección*. Pero me da miedo leerlo porque sé que nada tiene continuidad. ¿Cómo voy a ordenarlo? A menos que mi protagonista

¹¹⁰ *Ibidem* pp. 50-51.

sea el pensamiento, con toda su ilimitada y espléndida libertad, no veo la forma de hilvanar algo de todo esto”.¹¹¹ En este párrafo de la novela encontramos la clave de lectura que proponemos a partir del giro discursivo. Con este análisis del agente que organiza, dispone y presenta los contenidos que leemos en *El libro vacío* identificamos otro rasgo esencial de la poética de las novelas de vanguardia.

3.2.2 Cuestionamiento del principio del sujeto y el yo de la modernidad

El escritor latinoamericano se ubicaba en una posición particular. Originalmente formaba era pieza fundamental para crear la visión de los estados nacientes, principalmente en medio de las problemáticas inherentes al surgimiento de dichos estados y de la modernidad en la región (la oposición, por ejemplo, entre civilización y barbarie). Pero con la autonomía que buscaba y alcanzaba la literatura respecto a las instituciones culturales del Estado y la cultura de masas, el sujeto creador perdía el suelo firme que antes pisaba.

Para Niemeyer, esto lleva al escritor de vanguardia a preguntarse por su propia condición y a hacerla extensiva de la experiencia general:

El individuo es débil. Como respuesta a esta experiencia, se formó en el ámbito estético la concepción del artista (individuo) como genio (encarnación de lo general) y, en el otro polo, la idea de la naturaleza, de la colectividad u otro tipo de orden superior como representante simbólico de lo individual. Frente a estos intentos (vanos) de compensar la debilidad del individuo sin echar a perder sus reivindicaciones de autonomía y autorrealización, que seguían impregnando los modelos de mundo del Regionalismo (realista), la Vanguardia (hispanoamericana) –y en particular la novela vanguardista– hace suya la tercera opción: afirma al individuo bajo la condición de su completa falta de fundamento sólido [...] De ahí la fuerte tendencia hacia técnicas narrativas como el juego de confluencia y disociación entre yo narrado y yo narrador [...]¹¹²

¹¹¹ J. Vicens, *op. cit.*, p. 177. Las cursivas son nuestras.

¹¹² K. Niemeyer, *op. cit.*, pp. 140-142.

Es notable la presencia en la novela de esas técnicas narrativas que veíamos en el capítulo anterior y que tienden a mostrar un yo disociado y escindido. Esos dos José García que el narrador nos dice, desde el primer capítulo, “dan vueltas constantemente, persiguiéndose”.¹¹³

Y vemos también ese cuestionamiento de la voz narradora que, si bien en este caso es autodiegética, el análisis de los niveles de realidad en la obra que hacíamos en el apartado anterior nos revela un narrador que organiza y dispone el contenido y nos hace cuestionarnos quién es ese que ha escrito lo que leemos.

3.2.3 Apropriación y remodelización de la modernidad

Para las diferentes experiencias literarias latinoamericanas, apropiarse de la modernidad implicó participar en el proceso histórico que culminó con su autonomía cultural. La situación particular de las artes y las letras en América Latina configuró la experiencia particular de las distintas manifestaciones de las vanguardias: por un lado, buscaban esa autonomía respecto al discurso de construcción de un estado-nación y, por el otro, no se sentían completamente identificadas con las visiones y poéticas de las vanguardias europeas. Muestra de ello es la fértil discusión transatlántica, llena de reconocimientos pero también de distanciamientos, con Ortega y Gasset, como veíamos en los textos de Torres Bodet que reflexionaban en torno al género novelístico. Por estas razones, Niemeyer habla de “apropiación y remodelización” de la modernidad:

La novela vanguardista se entiende como la apropiación, expresión y reivindicación de la modernidad estética (hispanoamericana) más avanzada en función de asumir/participar en el proceso histórico que la hace posible. En y por ello busca ahondar en las posibilidades crítico-constructivas de la modernidad estética para con la modernidad técnico-social (dependiente) y llegar así a una concepción y expresión propias y específicas de lo moderno en Hispanoamérica dentro del marco de la modernidad universal redefinida por el aporte hispanoamericano [...] De ahí su gran atención, por un lado, a las experiencias de la

¹¹³ J. Vicens, *op. cit.*, p. 26.

pluralidad y la multiplicidad de la identidad social, presentadas como las experiencias básicas de la modernidad. Éstas se manifiestan en los impactos existenciales y culturales y también en los desfases y contradicciones internos de la modernización socioeconómica, técnica y urbanística en Hispanoamérica. Y, por otro lado, se explica, en este contexto, el interés por las vivencias de “alteridad”, de heterogeneidad conflictiva, discontinuidad y simultaneidad de lo no-coetáneo consustanciales a las colisiones culturales de la historia del continente.¹¹⁴

En el capítulo 1 de este trabajo, cuando revisábamos la vertiente de lecturas existencialistas en torno a *El libro vacío*, identificábamos que la crítica veía en las manifestaciones literarias de los escritores a mitad de siglo una mirada que desplazaba su atención de la lucha de clases a los conflictos interiores. Esa búsqueda por encontrar algo de lo cual asirse determina el tono de angustia y ansiedad que domina en la novela. Este proceso de apropiación y remodelización impacta y determina el género novelístico: “El género nace resolviendo el dilema entre alta cultura y cultura popular. Si muere, es porque se produce una escisión: empieza a funcionar la novela artística por un lado, y por el otro la narración social [...] hay que destacar que han sido las experiencias de renovación las que a la larga terminaron por construir nuevos lectores y nuevas formas de lectura”.¹¹⁵

3.2.4 Autonomía novelística como estética de la resistencia

Niemeyer señala las nuevas funciones que el género asume, principalmente el carácter combativo en cuanto a alcances sociales que siempre se ha mencionado como elemento consustancial a las vanguardias históricas. La pregunta es, desde el punto de vista de nuestro análisis literario, cómo se configura esta combatividad en la poética de la novela:

[...] la novela vanguardista emprende la subversión del nexo establecido en la modernización entre la autonomía del arte y la afirmación del poder socio-cultural [...] La redefinición de la mimesis en base al cuestionamiento del realismo convencional y su ilusión, precisamente, de un ‘orden’, de una armonía supuestamente natural, tiene su correlato necesario en la elaboración de un discurso, una estructura y un yo de la obra fragmentarias y discontinuas; la insistencia en la autonomía de la creación y la recepción estéticas se vuelve la base para la

¹¹⁴ K. Niemeyer, *op. cit.*, pp. 143-144.

¹¹⁵ R. Piglia, *Las tres vanguardias*, pp. 381-382.

proyectabilidad de todas estas experiencias estéticas disidentes como expresión de la modernidad/conditio (moderna) hispanoamericanas [...] No hay que olvidar que en Hispanoamérica en los años 20 y 30 la novela estaba particularmente expuesta [...] a cumplir con las funciones compensatorias del arte [...] proporcionar experiencias estéticas de armonía –¡lo bello!–, unidad y consenso imposibles de hacer en los otros ámbitos sociales, pero imprescindibles para asegurar la integración afirmativa del individuo en el proceso de la modernidad (dependiente). En particular, se trataba de crear un *foundational myth*, de representar la (auto)visión y las reivindicaciones de los grupos sociales y discursos hegemónicos y, en fórmula irónica inmejorable, de ofrecer una “oasis de paz para las almas”. Tales funciones extraliterarias, basadas sobre la exclusión de la voz del otro, desde luego no se siguieron del todo acriticamente, pero sí configuraron el horizonte generalmente aceptado.¹¹⁶

Como vimos en el apartado sobre el giro discursivo, el yo fragmentado recorre y configura la narración del *El libro vacío*. Podemos reconocer en los deseos del protagonista un desfase: José García es un sujeto que pertenece a la clase media baja, que lucha y escribe sobre su lucha por alcanzar una vida más digna materialmente. Pero la narrativa mexicana hasta ese entonces seguía una línea donde, si bien se retrataban las luchas, se narraban de modo tal que se abría la posibilidad a la esperanza, a un lugar donde se alcanzaba algún triunfo o redención. Pero en *El libro vacío* se cuestiona y se clausura esa lucha. Ya ni siquiera se vislumbra ese oasis de paz para las almas que refiere irónicamente Niemeyer. La conformación de estos hombres y mujeres atrapados en la urbanidad, encerrados en la burocracia, derrotados de antemano por los triunfos y los fracasos de las luchas revolucionarias pueblan *El libro vacío*.

Estos cuatro elementos que Niemeyer establece como parte esencial y continuamente presentes en las novelas de vanguardia¹¹⁷ nos permiten leer *El libro vacío* como una novela

¹¹⁶ *Ibidem* pp. 144-146.

¹¹⁷ Cabe mencionar que Niemeyer apunta un rasgo adicional a los cuatro que incluimos en este capítulo: la orientación americanista de las novelas de vanguardia. No lo incluimos como parte de los elementos a partir de los que analizamos *El libro vacío* desde esta perspectiva debido a que no encontramos una presencia sustancial de este elemento en la novela de Vicens. Al respecto, afirma Niemeyer: “La novela vanguardista se orienta decididamente hacia el contexto nacional/hispanoamericano en función de proporcionar nuevos conceptos y modos de entender y experimentar la *conditio* (moderna) hispanoamericana [...] La puesta en escena de elementos y estructuras propios de América Latina, como la heterogeneidad cultural –también respecto de los centros urbanos más desarrollados como Buenos Aires, piénsese en las novelas de Arlt–, y la experiencia viva de lo “primitivo”, cifrado a su vez en la presencia de lo indígena, afroamericano o mestizo [...]”, p. 142.

de vanguardia. Sirva hasta aquí este análisis para mostrar la filiación poética entre *El libro vacío*, la novela de vanguardia y los Contemporáneos. Nos ayudan también a trazar la forma de la novela, tan particular que nada se parece a ella antes de su escritura. Como afirma Gutiérrez Piña, “si damos cabida a que esta lógica dirige la articulación discursiva de *El libro vacío*, la negatividad se funda como estructura de su significación, en función de aquello a lo que da centralidad, o sea, “el libro vacío” de José García, el cual se construirá entonces como una suerte de «residuo potencializado» nutrido por la larga serie de negaciones que lo enmarcan”.¹¹⁸

Queda todavía pendiente un punto para concluir nuestro análisis de *El libro vacío*. Trazadas ya las coordenadas en las que podemos ubicar la novela de Vicens como una novela de vanguardia, nos resta analizar cómo operan a nivel formal y temático los elementos de la poética de la novela en general. Como afirma Niemeyer:

Hay que tener muy presente que la novela vanguardista, en su intento de una renovación de la novela, no reniega de todo lo que desde un punto sistemático puede considerarse característico del género [...] la novela vanguardista busca cuestionar y modificar las funciones tradicionales de narrador, narratario, discurso e historia [...] al hacerlo [...] intenta liberar la novela de las funciones miméticas (realistas) y extraliterarias (burguesas modernas) establecidas [...]¹¹⁹

En el siguiente capítulo ahondaremos en estos rasgos formales y temáticos que cuestionan el *modus operandi* de las poéticas de la novela entonces vigentes y que logran ensanchar el campo de experiencia y experimentación formal que la novela en México empezaría a explorar a partir de esos años.

¹¹⁸ C. L. Gutiérrez Piña, *op. cit.*, p. 95.

¹¹⁹ K. Niemeyer, *op. cit.*, pp. 136-137.

Capítulo 4: *El libro vacío* a la luz de la teoría de la novela

Nuestro análisis nos ha permitido vincular la obra con el contexto en el que surgió y explicar su funcionamiento a partir de las inquietudes y búsquedas en común que exploraban en la novela diversos autores en el continente. Un acercamiento complementario desde la teoría de la novela nos puede ayudar a perfilar mejor los valores literarios de *El libro vacío*. Desde esta perspectiva, las propuestas estéticas y novelísticas que esta obra de Vicens aporta a la discusión del género se insertan también en la dinámica histórica general de la novela, más allá del contexto local y regional.

Si bien la teoría de la novela se ha llevado a cabo históricamente desde diversas ramas de la teoría literaria (la narratología, la estilística, el formalismo, el estructuralismo, entre otras), para Miguel Ángel García Peinado, “la novela se estructura alrededor de un yo asumido por una persona que se afirma por el proceso de la escritura [...] de lo que empezamos a deducir que el concepto de novela «moderna», no va a poder ser definido desde simples presupuesto teóricos narratológicos, sino desde presupuestos referenciales de contenido ligados a la naturaleza del héroe”.¹²⁰ Y con base en esta perspectiva, García Peinado se anima a proponer una definición del género:

La novela es un texto que partiendo de hechos acaecidos, que pueden acaecer, o totalmente ficcionales (*la historia*) se transforma, gracias a procedimientos lingüísticos, estilísticos y poéticos (la narración de su historia, o *discurso*) en un relato coherente, generalmente en prosa y de cierta longitud, que implica a un personaje en una relación problemática con la realidad.¹²¹

El elemento central del género novelístico sería entonces ese personaje en una relación problemática con la realidad. Este postulado, como veremos, es un elemento coincidente que

¹²⁰ Miguel Ángel García Peinado, *Hacia una teoría general de la novela*, pp. 42-47.

¹²¹ *Ibid* p. 64.

diversas obras en la tradición de la teoría de la novela han señalado. Este núcleo, además, abre tres dimensiones que son comunes a todas las novelas: el héroe problemático, el mundo escindido y el fracaso o la renuncia. En conjunto, estos tres elementos conforman lo que constituye a la novela en tanto instrumento de conocimiento de la realidad.

En palabras de Milan Kundera, “al inventar su novela, el novelista *descubre* un aspecto hasta entonces desconocido, oculto, de la «naturaleza humana»; una invención novelesca es, pues, un acto de conocimiento”.¹²² ¿Qué es eso que Vicens descubre en *El libro vacío*? Para responder esto, debemos señalar la paradojas que estructura la novela: José García es el contador que no tiene nada que contar. Indagaremos cómo es que esta situación del héroe en *El libro vacío* lo coloca en una relación problemática con su mundo hasta escindirlo, y en el cual sólo tiene dos salidas posibles: la renuncia o el fracaso.

4.1 El vacío de experiencia

Cuando abordamos el tema de la experiencia en la novela, nos ayuda la definición que Piglia, siguiendo a Benjamin, elabora sobre este concepto:

Benjamin ve la narración muy conectada con la transmisión de la experiencia. Considera que en la situación moderna, la experiencia se ha empobrecido, y que el narrador está en un lugar crítico. Es muy difícil narrar, dice Benjamin, porque en el mundo contemporáneo ya no hay experiencia [...] A la sensación de que ya no hay experiencia se le contesta a menudo con la construcción de un espacio donde la experiencia es posible. Frente al vacío de la repetición de la vida cotidiana se construye un espacio ficcional en el interior del cual la experiencia es posible. Y este es un gran tema de la novela [...] hay que tomarse un tren y pasar a otro lado. Es preciso zafarse de ese lugar vacío y descubrir un espacio donde las cosas tengan sentido, es decir, donde se pueda narrar. Esta estructura del héroe, del héroe que se enfrenta con la monotonía, la repetición, la vulgaridad y el tedio y pasa a otro lado es clave en la construcción de la forma de la novela. El héroe de novela es aquel que se construye un espacio alternativo para zafar de ese mundo donde, como dice Benjamin, la experiencia ha muerto y nadie tiene nada personal que contar.¹²³

¹²² Milan Kundera, *op. cit.*, p. 19.

¹²³ R. Piglia, *Las tres vanguardias*, pp. 85-88.

Este vacío y crisis de la experiencia del sujeto moderno está tematizada y puesta en forma en *El libro vacío*. Dice Piglia que “es preciso zafarse de ese lugar vacío y descubrir un espacio donde las cosas tengan sentido, es decir, donde se pueda narrar”. Esta condición existencial toma forma en la novela por medio de los cuadernos. Es en ellos donde José García emprende la búsqueda de un espacio dotado de sentido. Y ese espacio aparece mencionado por medio de los cuadernos, que representarían el mundo de acá. El libro imposible, no escrito, vacío, sería ese espacio al que se quiere llegar: “La novela como género tiene de notable que ese pasaje a un mundo no real, que en la tradición metafísica ha sido una discusión abstracta, aquí está espacializado. Esa búsqueda del sentido, de la esencia, de la verdad, se convierte en un acontecimiento concreto”.¹²⁴ Esa búsqueda está cargada de ansiedad: José García escribe como un sujeto que no supiera nadar y se encontrara en medio del mar agitando brazos y piernas para alcanzar alguna orilla. Especialmente en el capítulo cuatro encontramos ese sufrimiento plasmado en su cuaderno:

No puedo seguir. Ya siento en el ánimo de quien lea esto ese desprecio tolerante que suscita el que cuenta cosas que sólo a él interesan [...] Y creo que así continuaré, sin tener nada que decir, porque lo primero que anoté con grandes letras, como una flecha que anunciara el peligro, fue: “NO HABLAR EN PRIMERA PERSONA”. Eso arrastra inevitablemente al relato de cosas particulares, reducidas al tamaño exacto de la casa familiar, de los parientes cercanos, del barrio, del vecino. Yo pretendo escribir algo que interese a todos. ¿Cómo diría? No usar la voz íntima, sino el gran rumor [...] ¿Qué puede contar de su vida un hombre como yo? Si nunca, antes de ahora, le ha ocurrido nada, y lo que ahora le ocurre no puede contarle porque precisamente eso es lo que le ocurre: que necesita contarle y no puede.¹²⁵

Ese vacío de experiencia recorre la novela. *El libro vacío* narra la experiencia de lo que es carecer de experiencia en este sentido benjaminiano. Tres elementos de la teoría de la novela nos pueden ayudar a explorar este vacío de la experiencia: el héroe problemático, el mundo escindido y el fracaso o renuncia final. Estos tres elementos son parte de la propuesta de

¹²⁴ *Ibidem* pp. 102-103.

¹²⁵ J. Vicens, *op. cit.*, pp. 41-43.

análisis que formula Miguel Ángel García Peinado en su obra *Hacia una teoría general de la novela*. A continuación, exploraremos cada uno de estos tres elementos.

4.1.1 El héroe problemático

A nivel formal, José García, en tanto héroe de la novela, es quien emprende esa búsqueda de un mundo y un espacio donde la vida tenga un sentido más allá de la insignificancia y la gris cotidianidad de su trabajo como contador en una oficina. Asistimos entonces a un espacio narrativo escindido. Lukács señala en *Teoría de la novela* que éste sería el elemento constituyente del género novelístico. La lectura que hace Piglia de este concepto formulado por el teórico húngaro nos ayuda a entenderlo mejor:

Para Lukács, ese problema es la escisión entre la trivialidad del mundo y el mundo de los ideales, los valores, las ilusiones, lo que todavía no es. La novela trabaja esa escisión, dice Lukács, como si fueran dos mundos distintos. El héroe es el que está en el medio. Es el que intenta pasar de un mundo al otro y es el que fracasa en ese intento, en el intento de unir lo que no se puede unir: la vida con el sentido, lo posible con la utopía, lo real con la ilusión, los ideales con el peso de lo dado. Y justamente porque el héroe intenta establecer esa unidad imposible, la novela tiene la forma que tiene. La novela es la forma de esa unidad imposible. Para Lukács, en la novela el contenido es la forma. Esa es la particularidad de su definición del género. La novela construye un espacio formal para hacer posible esa búsqueda de unidad [...] Es Ahab persiguiendo la ballena blanca. El héroe siempre persigue una ballena blanca, porque persigue algo que le dé sentido a su vida, que lo saque del vacío.¹²⁶

La cita encaja con la lectura que hemos hecho de *El libro vacío*: la escisión está internalizada en el sujeto narrador, esos dos “yo” que se persiguen y se desgarran a lo largo del texto. Y en esa situación narrativa que plantea la novela, debemos preguntarnos: ¿Fracasa en realidad José García? ¿Nunca escribe su libro? ¿Encuentra esa primera frase que sigue buscando incluso en el último párrafo de lo que leemos? Desde nuestra propuesta de lectura, considerando los distintos niveles de realidad que analizábamos en el capítulo anterior al hablar del giro discursivo, José García no fracasa: nosotros como lectores leemos a fin de

¹²⁶ R. Piglia, *Las tres vanguardias*, pp. 98-100.

cuentas un libro, aunque sea el libro que cuenta que José García no podía escribir un libro. De ahí la importancia, a nivel de la forma de esta novela, de identificar al narrador de la novela, implícito, callado, pero presente como mano que organiza y dispone el relato. Por supuesto que a nivel textual, entendido por esto meramente lo que leemos en el libro, el fracaso es evidente: salvo los escasos párrafos que leemos como parte del cuaderno dos (con lo valioso ya pasado en limpio), nunca leemos ese libro que ansía escribir José García. Y sin embargo, al poner la mirada sobre los niveles de realidad presentes en el relato (que si bien están implícitos, dejan marcas a lo largo del texto como analizamos en el capítulo anterior), podemos decir que justamente *El libro vacío* es el libro que José García logra escribir. Podemos ver esa distancia en el capítulo final de la novela:

El solo hecho de abandonar una o dos semanas mi cuaderno me hace olvidar lo que he escrito. Todo me resulta deshilvanado y anárquico. Digo esto porque hace algunas noches, releendo unas páginas, me avergoncé ante aquéllas en que prometo formalmente no escribir durante seises meses [...] Mi vida se desliza tranquila. Yo la agito a veces ¿artificialmente?, con esta lucha entre el escribir y el no escribir. En ocasiones pienso que el hacerlo proviene de que es el único medio del que dispongo para no olvidarme de mí mismo por completo; que 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. Porque es verdad que no he triunfado en nada, que no he sido nunca un hombre importante ni he gozado de prosperidad; que no he cometido ningún acto heroico [...] Eso es lo que se llama, sin atenuante, ser un mediocre. Y bien, lo acepto. Lo que quiero decir es que a veces, muy dentro de mí, y no sé si para consolarme, 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. Me refiero al hombre medio, que se sabe medio y que acepta con humildad su dimensión [...] Pero esta deducción no puede servirme. Yo no acepto mi medida humildemente. Dentro de mí siempre estoy despreciándola o sustituyéndola por otra que acuse rasgos sobresalientes [...] me gusta jugar al héroe [...] Todo para conservar el ánimo heroico que, por instantes y dentro de mi ambiente real, me va abandonando [...] dentro de mí ha quedado vivo ese personaje heroico, y que mi imaginación está siempre al servicio de sus variadas y múltiples hazañas. No puedo hacer nada para que éstas se conviertan en realidad [...] Somos unos mediocres. No pudimos evitarlo o no tuvimos con qué evitarlo [...] Algunos, como yo, tal vez se den cuenta de ello y o lamenten secretamente en las páginas de un cuaderno.¹²⁷

¹²⁷ J. Vicens, *op. cit.*, pp. 206-218.

4.1.1 Mundo escindido

El héroe problemático lo es en tanto su relación ambigua con la realidad en la que opera. Y esta relación se genera por habitar un mundo escindido. Este aspecto de lo novelístico, que Lukács explora a fondo en su *Teoría de la novela*, sería entonces la condición y el punto de partida de la naturaleza de cualquier obra novelística. Son clave las líneas que Lukács dedica a definir la novela desde esta perspectiva: “La novela es la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada, en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, pero que aún busca la totalidad”.¹²⁸

Este abismo que se abre entre el sujeto de la novela y el mundo que habita es sintomático de esa autonomía frente a la función social del género del que hablamos en el capítulo anterior. En su ensayo, Lukács traza una línea en la historia del género que se rompe en el paso de la épica a la novela moderna. La gran diferencia entre estas dos fases radica en que “el individuo épico, el héroe de la novela, es producto de la extrañeza con el mundo exterior [...] cuando la interioridad y la aventura se divorcian para siempre”.¹²⁹ El héroe en la novela ya no es, como en la épica, aquel que peleaba por los valores de su comunidad, sino éste, problemático y fragmentado, que se opone a ellos, que no se reconoce en ellos. Como afirma Lukács, “cuando el individuo no es problemático, sus objetivos le son dados de manera inmediatamente evidente, y la realización del mundo construido por esos objetivos puede conllevar trabas pero nunca una amenaza seria a su vida interior”.¹³⁰

El héroe problemático y el mundo escindido son las dos caras de la moneda de la forma novelesca. Surge con estos dos elementos la ilusión de un pasaje, un objeto, un ideal,

¹²⁸ G. Lukács, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁹ *Ibidem* pp. 60-61.

¹³⁰ *Ibidem* p. 63.

un deseo que promete, en la consciencia del héroe, un fin a esa escisión, un objeto que satisfaga para siempre su deseo, una cura a su herida para que no volverá a abrirse. En *El libro vacío* el héroe desea pasar a otro lado donde el sentido y la experiencia sean posibles: José García ve en ciertos acontecimientos, junto con la escritura del libro anhelado, ese espacio a lo largo de la novela. Son distintas caras de un mismo anhelo: la escritura, la amante y el crimen. Esta lógica bajo la que opera la novela ha sido vista por Piglia también en las novelas de Onetti.¹³¹ En la siguiente cita, Piglia habla de esa estructura escindida presente en *El pozo*, novela del escritor uruguayo, pero su análisis encaja por completo con José García y *El libro vacío*:

Entonces, primero el extrañamiento de lo cotidiano, después [...] la situación narrativa del sujeto que está escribiendo sus confesiones [...] Las extrañas memorias del protagonista y de un escritor que aspira a escribir su obra maestra hacen aparecer la oposición secreto-confesión [...] Quisiera ahora concentrarme en el modo en que el secreto constituye la subjetividad. Habría una lectura social, el sujeto constituye su identidad y su propia pertenencia en el interior de una sociedad definida como sociedad de masas [...] Pareciera que la constitución del sujeto singular en el interior de una sociedad con esas características está conectada con lo íntimo, el secreto, la vida privada [...] como aquel que se identifica con esa vida secreta en la cual han sucedido una serie de crímenes que terminan por destacarlo como un sujeto excepcional.¹³²

Ese sujeto excepcional al que aspira José García, ese que comete actos heroicos (como escribe en el capítulo final) hace que se fragmente internamente y se distancie de su realidad. Comparados los mundos y “crímenes” entre los sucesos de la novela de Onetti y la de Vicens, por supuesto que los eventos que narra José García están alejados de lo que Piglia llama la vida del marginado y la contrasociedad presentes en las novelas del escritor uruguayo. Sin embargo, el tono en el que José García cuenta estos sucesos los tiñe de un deseo por participar

¹³¹ Podría resultar interesante realizar un análisis de literatura comparada entre *El libro vacío* y *La vida breve* de Onetti. Ambas novelas, publicadas en la década de los 50, narran la experiencia de un escritor en lucha con la imposibilidad de asumir su realidad. Si bien las salidas que toma el personaje de la novela de Onetti podrían ser vistas como más extremas, en comparación con el adulterio de José García, ambos intentan un pasaje hacia ese otro lado por medio de la escritura.

¹³² R. Piglia, *Teoría de la prosa*, pp. 59-62.

de ese crimen. Veamos, en primer lugar, su relato de lo que ocurre con Reyes, su compañero de oficina:

Es demasiado. Siento que estoy cayendo en algo que no sé calificar, pero que no está bien; definitivamente no está bien. Más adelante relataré el suceso, pero para aliviar un poco mi conciencia y para analizarme hasta el fondo quiero decir que mientras se desarrollaba y no obstante que compartía el sufrimiento de Reyes, mi compañero de oficina, a quien afectaba directamente, pensaba en que iba a escribirlo y en que, para hacerlo bien, tenía que poner atención en todos los detalles. Así, en determinados momentos, eran simultáneos e igualmente apasionados mi pesadumbre por el acontecimiento y mi entusiasmo ante la perspectiva de referirlo. Parece que a medida que el tiempo pasa, el cuaderno se me va adhiriendo más y más y se hace presente aun en casos como éste en que mi obligación moral era no pensar más que en el terrible conflicto en que mi compañero de tantos años se veía envuelto. No es que no me haya portado bien con él, no es que lo haya descuidado en ningún aspecto [...] pero en el fondo sé que no me entregué del todo, porque en determinados instantes sentía como una ola caliente que me subía a la cabeza y una especie de hambre —sí, era esa sensación— de escribir lo que ocurría, de explicar lo que no sabía que Reyes pensaba; de describir minuciosamente la expresión de su cara, su palidez, los nerviosos movimientos de sus manos, su respiración agitada; de transcribir con la mayor fidelidad sus palabras y, sobre todo, de apresar y poder escribir después, sin que perdiera fuerza, aquel momento en que él convirtió su miserable vida, su pobreza, su dolor, en un pedestal sobre el cual se irguió y desde el que, digno y arrogante, contempló en silencio a sus acusadores [...] Si se trata de un suceso en que fuera yo simple y casual espectador, estaría más justificado, pero éste me atañe y me ha dolido sinceramente porque Luis Fernando Reyes trabaja desde hace tiempo en el mismo departamento que yo y siempre nos hemos tratado con simpatía y afecto. Todos lo estimamos. Cuando se descubrió el desfalco no podíamos creerlo.¹³³

Esta narración exhibe el deseo de José García por transformar su vida, si no puede por medio de ese libro que ansía escribir, al menos que sea por medio de un crimen como el que comete Reyes. A cambio, obtiene esa estatura de digno y arrogante.

Vemos que en *El libro vacío* se vuelven objeto y acontecimiento esos pasajes que en la conciencia de José García representarían una liberación absoluta. Esa lucha que no cesa, cuyo escenario es el mundo escindido, se libra entre la realidad y el deseo. Como afirma Piglia:

El género intenta contraponer el mundo de lo ideal al mundo de lo real. La novela pone al héroe en el juego y en el intento de unir los dos mundos. Pero en el final, esa empresa demoníaca del héroe que intenta mostrar que es posible una resolución que en la vida no existe -es decir, que no hay que hipotecar los ideales ni el deseo para aceptar la realidad y hacer soportable lo real-, esa empresa que mueve la construcción de la anécdota y al héroe

¹³³ J. Vicens, *op. cit.*, pp. 160-164.

mismo encuentra, en el final, una especie de compensación: el héroe admite el peso de la realidad y, con frecuencia, se convierte (como Alonso Quijano, el ex Quijote que sienta cabeza en el final) o de lo contrario persiste sin transigir y muere sin normalizarse (como Ahab en *Moby Dick*). El género tiende a funcional *formalmente* de este modo y lo que encontramos son variaciones, porque el problema que enfrenta la novela no tiene salida.¹³⁴

Ese vacío de la experiencia es una de las caras de la lucha de José García. Su negación a aceptar la mediocridad lo empuja a seguir buscando ese ideal hasta la última palabra de la novela: “Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla”.¹³⁵ A pesar de que dice aceptar su mediocridad en este fragmento que citamos, de inmediato vuelve a luchar contra él. Esta tensión es permanente y le da forma a la novela. Ante este callejón sin salida que parece plantear la novela como forma, René Girard y Milan Kundera ofrecen una alternativa: la renuncia.

4.1.2 El fracaso o la renuncia: el final de la novela

El final que leemos en *El libro vacío* marca la formalización del fracaso como parte intrínseca del género. Para Lukács, la certeza de la derrota siempre estructura el relato en las novelas, pues toda obra novelística conlleva un sacrificio:

El del paraíso perdido, que se buscó y nunca se halló. Esta vana búsqueda y la resignación con la que se abandona trazan el círculo que completa la forma [...] Esta revelación, esta ironía, es dirigida contra los héroes que, en su juventud poéticamente necesaria, son destruidos en su lucha por transformar esta idea en realidad; y contra su propia sabiduría, que ha sido forzada a ver cuán inútil fue la lucha y la victoria final de la realidad [...] el deseo sobre-dimensionado, sobre-determinado de una vida ideal, en contraposición a la real; el reconocimiento de que ese deseo está condenado a ser insatisfecho; una utopía basada desde el inicio en la incómoda certeza de la derrota.¹³⁶

Lo importante en este punto es reconocer en el fracaso una inevitabilidad: no hay pena ni orgullo en él; en la lógica de la novela, la derrota constituye una salvación. En este sentido,

¹³⁴ *Ibidem* p. 265.

¹³⁵ J. Vicens, *op. cit.*, pp. 160-164.

¹³⁶ G. Lukács, *op. cit.*, pp. 81-113.

el último capítulo de *El libro vacío* es muy particular. Como en gran parte de los capítulos de la novela, éste inicia a partir de la relectura que José García hace de sus cuadernos.¹³⁷ Y si bien llama la atención que reexamina los sucesos con Lupe Robles, su amante, y con Reyes, su compañero de trabajo, hay en ese último capítulo un tono de aceptación: “Y como único desahogo este cuaderno subterráneo, vergonzante, que alguna vez pensé que podría transformarse en un libro y en el que escribo algunas noches, cuando no estoy rendido por esas tareas y esas preocupaciones en las que se me fue mi tiempo, para siempre”.¹³⁸

Para otro de los grandes teóricos de la novela, René Girard, el sentido de una novela se juega en su final. En su obra *Mentira romántica y verdad novelesca*, propone que esa “verdad novelesca” consiste en una renuncia. ¿Renunciar a qué? A ese objeto, a ese ideal que anuncia la satisfacción total, la resolución de todos los problemas, la verdad absoluta:

Las grandes verdades novelescas son siempre el fruto de una fascinación superada. El héroe se reconoce en el rival aborrecido; renuncia a las “diferencias” que sugiere el odio [...] Un Don Quijote, una Emma Bovary, o un Chalus no serían tan grandes si no fueran el fruto de una síntesis entre las dos mitades de la existencia que el orgullo casi siempre consigue mantener separadas. Esta victoria sobre el deseo es infinitamente penosa. Debemos renunciar, nos dice Proust, al discurso apasionado que cada uno de nosotros prosigue incansablemente en la superficie de sí mismo. Debemos “abrogar nuestras más queridas ilusiones”. El arte del novelista es una *époque* fenomenológica. Pero la única *époque* auténtica es aquella de la que los filósofos modernos no nos hablan jamás; siempre es la victoria sobre el deseo, siempre es victoria sobre el orgullo prometeico.¹³⁹

En el final de *El libro vacío*, asoma esa renuncia en José García, pero permanece el orgullo hasta la última oración. Esto no implica una determinada actitud del autor respecto a su héroe. No es que Vicens quiera que José García fracase, ni que viva empecinado en su orgullo. La cuestión es que la forma misma de lo novelístico implica esa tensión: “Lo cierto es que el

¹³⁷ Por ejemplo, en el inicio del capítulo 13, abre José García: “Acabo de releer lo que escribí el otro día acerca de aquel hombre”. Lo mismo ocurre en el capítulo 14: “Falso, todo falso. El encuentro con lo que he escrito algunos días antes, siempre me desagrada”. Podemos ver incluso en este acto de relectura como resorte o motor de la narración otro elemento que deja entrever un ejercicio de revisión y selección del contenido que leemos en la novela.

¹³⁸ ¹³⁸ J. Vicens, *op. cit.*, p. 219.

¹³⁹ René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, pp. 373-374.

héroe pone en un objeto algo que al final lo decepciona [...] Cada héroe persigue su propio ideal y cada novela resuelve esta persecución a su manera”.¹⁴⁰

4.2 El vacío o incapacidad del lenguaje

Para atar los últimos cabos que nuestras líneas de lectura han abierto a lo largo de este trabajo, abordaremos el tema de la incapacidad del lenguaje en la novela. Mencionábamos que críticas como Claudia L. Gutiérrez Piña y Raquel Mosqueda han visto en el tratamiento de este tema por parte de Vicens el tema central que organiza todo el relato. Al grado, incluso, de que Mosqueda lo toma como punto de comparación entre la escritura de Vicens y la de Clarice Lispector. Tomamos de su ensayo “Josefina Vicens: el derecho al silencio” el siguiente fragmento que cita de la escritora brasileña:

Tengo en la medida en que nombro —y éste es el esplendor de tener un lenguaje. Pero tengo mucho más en la medida en que no consigo designar. La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla —y como no la encuentro. Pero es del buscar y no encontrar que nace lo que no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino vuelvo con las manos vacías. Pero —vuelvo con lo indecible. Lo indecible sólo me podrá ser dado a través del fracaso de mi lenguaje.¹⁴¹

Es conocido que esta inquietud por el lenguaje como instrumento y condición de lo literario fue una preocupación constante de las diversas poéticas vanguardistas y que abarcó los diversos géneros. ¿Con qué se encuentran estas inquietudes? Con el cuestionamiento sobre la capacidad del lenguaje para aprehender y retratar la realidad.

Para Jorge Luis Borges, existen esencialmente dos tradiciones y posturas literarias frente al lenguaje. Dice en su ensayo “La postulación de la realidad”:

[...] quiero observar que los escritores de hábito clásico más bien rehúyen lo expresivo [...] El romántico, en general con pobre fortuna, quiere incesantemente expresar; el clásico prescinde contadas veces de una petición de principio. Distraigo aquí de toda connotación

¹⁴⁰ R. Piglia, *Las tres vanguardias*, pp. 361-363.

¹⁴¹ *Apud* en R. Mosqueda, “Josefina Vicens: el derecho al silencio”, p. 208.

histórica las palabras *clásico* y *románico*; entiendo por ellas dos arquetipos de escritor (dos proceder). El clásico no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de sus signos [...] El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo, se limita a registrar una realidad, no a representarla [...] Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en conceptos [...] Yo aconsejaría esta hipótesis: la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad.¹⁴²

Esa confianza en el lenguaje que Borges identifica en los escritores de hábito clásico se ve cuestionada y puesta en crisis durante el Romanticismo y se convierte en una preocupación primordial de la literatura en la mitad del siglo XX.

Otro de los escritores mexicanos que se preocuparon por esta cuestión fue Octavio Paz. No resulta gratuito la atención y alabanzas que Paz dedicó a *El libro vacío*. Además de las afinidades temáticas que señala en su carta-prólogo a la novela, la narración de José García toca, novelísticamente, algunas de las preocupaciones que por esos años abordaba Paz en sus ensayos. Si bien Paz reflexionó sobre esta cuestión en torno al género de la poesía lírica, sin duda alguna hay vasos comunicantes entre sus textos y la prosa de Vicens. Podemos señalar por ejemplo su ensayo “Poesía de soledad y poesía de comunión” publicado en la revista *El hijo pródigo* en 1943. En él, señala Paz:

Parece que es una verdad admitida por casi todos la relativa a la naturaleza inapresable de la realidad. La realidad —todo lo que somos, todo lo que nos envuelve, nos sostiene y, simultáneamente, nos devora y alimenta— es más rica y cambiante, más viva que todas las ideas y sistemas que pretenden contenerla [...] El hombre, al enfrentarse con la realidad, la sojuzga, la mutila y la somete a un orden de lenguaje, que no es el orden de la naturaleza — si es que ésta posee, acaso, algo equivalente a lo que llamamos orden— sino del pensamiento. Y así, no es la realidad lo que realmente conoces sino esa parte de la realidad que podemos reducir a lenguaje y conceptos [...] todos los conocimientos son la expresión de una sed de apoderarnos, en nuestros propios términos y para nuestros propios fines, de esa inefable realidad.¹⁴³

¹⁴² J. L. Borges, “Postulación de la realidad”, pp. 253-255.

¹⁴³ Octavio Paz, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, pp. 13-14.

Esta estética que domina muchas de las obras escritas en esos años se embarcan en el examen de las paradojas que implica hablar del silencio y el lenguaje. Una de las reflexiones más precisas en torno a esta estética es la que emprende Susan Sontag en su ensayo *The Aesthetics of Silence*. Sontag identifica que esta estética del silencio sólo puede manifestarse en forma de paradoja:

El silencio no existe en sentido literal [...] en lugar de un silencio crudo o logrado, uno se encuentra con diversos movimientos en dirección un horizonte de silencio que nunca cede — movimientos que, por definición, nunca pueden consumarse por completo [...] De manera similar, no existe tal cosa como un espacio vacío. Siempre que haya un ojo humano mirando, habrá algo que ver. Mirar algo que está “vacío” implica aún el acto de mirar, aún se mira algo —aunque sólo sean los fantasmas de las propias expectativas [...] Un vacío genuino, un silencio puro no son posibles [...] El artista que crea silencio o vacío se ve obligado a producir algo de carácter dialéctico: un vacío lleno, un silencio elocuente [...] Uno reconoce el imperativo del silencio pero continúa hablando. Cuando uno descubre que no tiene nada que decir, uno busca una manera de decir exactamente eso [...] La alternativa que queda es un arte que consiste en la expresión de que no hay nada que expresar, de que no hay capacidad de expresión, no hay deseo de expresión, a la par de la presencia de la obligación por expresar.¹⁴⁴

Podemos decir, por consiguiente, que el silencio es inocuo. Lo que hace sufrir es la conciencia de la incapacidad del lenguaje. Como si se hubiera transitado un pasaje hasta llegar a un punto en el que ya no fuera posible confiar en la equivalencia entre lo que se dice y la forma en que se dice.

Mencionamos arriba que, además de Raquel Mosqueda, Claudia L. Gutiérrez Piña también ve en el tema de la incapacidad del lenguaje uno de los valores importantes y a veces dejados a un lado en esta novela de Vicens. Gutiérrez Piña afirma incluso que de su obra se desprenden obras importantes como la de Elizondo, “quien comparte esta preocupación y hará de ella el eje de su producción literaria [...] Si Elizondo articula en la figura de su escriba la problemática de una escritura que se piensa a sí misma, Josefina Vicens, con *El libro vacío*,

¹⁴⁴ Susan Sontag, “*The Aesthetics of Silence*”, pp. 297-300.

es un parteaguas en la literatura mexicana [...] en su búsqueda por revelar la función de la escritura autorreflexiva”.¹⁴⁵ En su texto, Gutiérrez Piña refiere también el ensayo “La nada y sus contextos: la ausencia de la obra en *El libro vacío* de Josefina Vicens” escrito por Sarah S. Pollack. En este ensayo, Pollack ve en Vicens puntos de intertextualidad con la obra de Maurice Blanchot, particular en la “noción de la literatura que transforma el lenguaje y lo desafía, en anuncio de una práctica literaria que está siempre por llegar”.¹⁴⁶ Para muestra de esta relación, a continuación citamos algunos fragmentos del ensayo “De la angustia al lenguaje” del escritor francés:

Lo que hace que el lenguaje quede destruido en él hace asimismo que tenga que utilizar el lenguaje. Es como un hemipléjico que hallaría en el mismo mal la obligación y la prohibición de caminar. Se le impone correr sin descanso para comprobar a cada movimiento que está privado de movimiento. Está tanto más paralizado cuanto más le obedecen sus miembros.¹⁴⁷

El escritor se encuentra en esa condición cada vez más cómica de no tener nada que escribir, de no tener ninguna forma de escribirlo y de estar obligado por una necesidad extrema a escribirlo siempre. No tener nada que expresar debe ser entendido en el sentido más simple. Cualquier cosa que quiera decir no es nada. El mundo, las cosas, el saber no constituyen para él sino puntos de referencia a través del vacío. Y él mismo ya ha quedado reducido a nada. La nada es su materia. Rechaza las formas en las que esta se le brinda como algo. Quiere captarla no en una alusión, sino en su verdad propia.¹⁴⁸

[...] para el escritor [...] no tener nada que decir es la forma de ser de alguien que siempre tiene algo que decir. En medio de la charla, encuentra la zona de laconismo en la que ahora ha de permanecer. Esta situación está lleno de tormentos y es ambigua. No puede confundirse con la esterilidad que a veces abrume a un artista. Es incluso tan distinta de esta que todos los nobles y escasos pensamientos que tiene, la abundancia y la dicha de las imágenes, el flujo de bellezas literarias, son el motivo por el que el escritor está a punto de alcanzar el vacío que en su arte será la respuesta a la angustia que ocupa su vida.¹⁴⁹

¹⁴⁵ C. L. Gutiérrez Piña, *op. cit.*, p. 84.

¹⁴⁶ Sarah S. Pollack, “La nada y sus contextos: la ausencia de la obra en *El libro vacío* de Josefina Vicens”, p. 620.

¹⁴⁷ *Ibidem* p. 5.

¹⁴⁸ *Ibidem* p. 6.

¹⁴⁹ *Ibidem* p. 8.

En esta muestra del pensamiento de Blanchot, si sustituimos el uso de la tercera persona (el escritor) que utiliza y lo sustituimos por el yo (o los yo) que emplea José García, encontramos inquietudes íntimamente emparentadas.

Estas paradojas enmarcan *El libro vacío*, su forma, tema y lugar en la historia de la literatura en México. Como afirma Pollack: “La paradoja central del texto reside en el hecho de que los proyectos narrativos del protagonista logran en efecto consumarse para el lector. Es decir, el texto retrata la vida del personaje —José García—en el que su circunstancia y discurrir son aprehendidos y proyectados con profundidad”.¹⁵⁰ Paradójicamente, en su fracaso, triunfa José García.

¹⁵⁰ S. H. Pollack, *op. cit.*, pp. 621-622.

Conclusiones

En esta lógica de las paradojas que rodean *El libro vacío*, resulta paradójico que una obra que ha pasado desapercibida por el gran público lector en México siga generando reediciones, congresos, ensayos, tesis y estudios críticos. Si bien una razón de esto se debe al sistema patriarcal en el canon literario mexicano, como señala Ute Seydel, este fenómeno puede deberse también a esa tendencia a buscar un lector más especializado, de la que habla Piglia, particularmente a partir de la vanguardia:

Uno de los de este debate es cómo lograr que la novela vuelva a ganar un público que ha perdido como género y que ha dado como resultado que hoy las experiencias más renovadoras de la narración tengan un espacio entre los críticos, entre los escritores, entre los lectores «especializados», cuando, en verdad, se trata de una forma que nació teniendo como modelo, precisamente, al lector no especializado por excelencia. En el siglo XIX, el género llegaba a todos lados. La cuestión no es preguntarse cómo cada escritor individual puede ganar un público o haberlo perdido, sino cómo la novela perdió el público. El género novela ha quedado desplazado por otros modos de narrar que han pasado a ocupar el lugar que tradicionalmente tuvo la novela, el cine por ejemplo. El relato cinematográfico ha captado el imaginario social y ha desplazado a la novela.¹⁵¹

Como parte de este desplazamiento del lugar que la novela tenía en la cultura de masas, podemos explicar también la marginalidad que obras “poco narrativas” ocupan en el canon literario. De alguna manera, quizá Vicens intuyó esto y por eso su prolijidad se ubica más en la escritura de guiones cinematográficos que en la novela.¹⁵² Sin embargo, en lo que atañe a

¹⁵¹ R. Piglia, *Las tres vanguardias*, pp. 15-16.

¹⁵² Los ensayos que mejor dan cuenta de esta faceta de Josefina Vicens son “Josefina Vicens y el cine” de Maricruz Castro Ricalde (incluido en el volumen *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*), “No soy nadie. Josefina Vicens, *Los perros de Dios*” de María Rosa Palazón Mayoral, “Mirar con la palabra. Josefina Vicens: escritora de cine” de Víctor Manuel Medina Cervantes, “De cómo ayudar a la divinidad: Vicens y *Los perros de Dios*” de Maricruz Castro Ricalde y “Entre el aviso y la ocasión... de recordar” de Norma Lojero Vega (todos ellos incluidos en el volumen *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*). Sobre esta prolijidad de Vicens en la escritura de guiones cinematográficos (que contrasta con su parca producción literaria), da cuenta Castro Ricalde: “En Josefina encontramos una cualidad no frecuente entre los artistas: un espíritu práctico que le permitía organizar, coordinar y ejecutar, sin que obstará para que siguiera proponiendo mundos imaginarios de papel. No es difícil concebir que el gran número de textos cinematográficos que generó entre 1948 y 1958 fue una forma de “calentar el brazo”, encontrar una voz, para poder dar a conocer, en este año, su gran novela, *El libro vacío* [...] Su primera intervención es en 1948, a través de *Aviso de ocasión*, una historia que no llegó a filmarse pero que despertó el interés de Gabriel Figueroa, quien la animó a que perseverara en la escritura

su valor literario, hemos intentado revisar en el presente trabajo esos elementos que explican dicho valor y que la conectan con una tradición literaria que en diversos de sus grupos se preguntaban ya por la capacidad de renovar la novela como género literario y que exploraban cambios de paradigma en el ámbito de la literatura mexicana.

La multiplicidad de lecturas e interpretaciones que han provocado las novelas de Vicens muestran el gran valor que encierran esas poco más de trescientas páginas que escribió entre *El libro vacío* y *Los años falsos*. Sin duda, las lecturas desde la crítica literaria feminista han visto en el travestismo literario de Vicens a la vez un valor literario y una estrategia narrativa para poder producir y publicar su obra en medio de un sistema literario patriarcal. Y esta reivindicación de su obra se justifica por la calidad estética y los caminos de exploración que abre a partir de su poética.

Es por esta razón que creemos imprescindible vincular su producción literaria a las poéticas de la novela que esbozaron los Contemporáneos, principalmente en sus reflexiones ensayísticas en torno al género, en ese diálogo efervescente que se gestaba en esos años y que incluyó a voces como las de Ortega y Gasset. Si bien es cierto que en la periodización de las vanguardias históricas Vicens produce una obra que podríamos considerar posterior, hemos tratado de mostrar cómo diversos elementos de su poética corresponden a las búsquedas que hacían dichos movimientos en el primer cuarto del siglo XX. El arte literario de Vicens logra condensar una variedad de elementos literarios que las novelas vanguardistas

cinematográfica. No sería sino hasta 1954 cuando su nombre aparecería entre los argumentistas de un filme del ya entonces veterano director, Chano Urueta. Se trató de *La Rival*. Éste sería el inicio de muchos otros títulos que, en ocasiones, sólo se quedarían en la fase de preproducción. Algunas veces especularía que fueron “60 películas”, “ochenta y tantos”, “como 90”, “más de 90”, otras “cerca de cien”. Hemos podido contar poco más de veinte que fueron filmados entre los años cincuenta y 1979 [...]” en “Josefina Vicens y el cine”, pp. 62-63.

que la precedieron en América Latina ya enarbolaban para configurar la modernidad literaria de la región.

Finalmente, al hacer una lectura atenta de la novela, quisimos examinar los elementos narrativos, los niveles de realidad y los vacíos que estructuran la experiencia de lectura de *El libro vacío*. La forma novelística, principalmente a partir de las vanguardias, se configura alrededor de las imposibilidades: imposibilidad de vivir experiencias cargadas de sentido y, en el caso de obras como *El libro vacío*, la imposibilidad y desconfianza de usar el lenguaje.

En la introducción de este trabajo señalamos que nuestra hipótesis y nuestro enfoque girarían en torno a vincular, a la manera del texto de Borges sobre Kafka y sus precursores, a Josefina Vicens con sus precursores. Esto nos permitiría ver cómo se gestaba ese nuevo lector más especializado (en un contexto que perfila muy bien Alberto Vital), en gran medida creado por las vanguardias y sus espacios (las revistas literarias especializadas en las que circulaban esas ideas y poéticas de la novela, de los Contemporáneos y de los demás movimientos de la época). Y si la poética de las novelas de Vicens justamente se vincula a este sector más especializado, entonces también podemos explicar esa distancia respecto a obras con una difusión más masiva.

Si bien esperamos haber corroborado esta hipótesis a lo largo del presente trabajo, de ninguna manera creemos que el alcance de estas conclusiones tenga un carácter exhaustivo. Al contrario, a pesar de las decenas de estudios que la obra de Vicens ha recibido hasta hoy, sin duda alguna existen líneas de lectura que pueden ensanchar aún más su valor literario. Apuntamos algunas a lo largo de este trabajo, como un estudio intertextual de su obra con la de Onetti, estudios formales alrededor de *El libro vacío* como diario, e incluso estudios interculturales e interdisciplinarios entre su poética literaria y su visión cinematográfica.

Se habla mucho de que determinadas obras abrieron la puerta a la modernidad literaria en México. ¿Pero qué quiere decir esto? A nuestro parecer, en el campo de la novela, esto quiere decir, como afirma Kundera, el hecho de avanzar en dirección de lo que sólo la novela puede hacer:

Vemos con frecuencia el sentido de lo moderno en el esfuerzo de cada una de las artes para acercarse lo más posible a su especificidad, a su esencia. Así, la poesía lírica ha rechazado todo lo que era retórico, didáctico, embellecedor, para dejar brotar la fuente pura de la fantasía poética. La pintura renunció a su función documental, mimética, a todo lo que podía expresarse por otro medio (por ejemplo, la fotografía). ¿Y la novela? Ella también se niega a aparecer como ilustración de un periodo histórico como descripción de una sociedad, como defensa de una ideología, y se pone al servicio exclusivo de «lo que sólo la novela puede decir».¹⁵³

Por eso esos caminos paralelos que llevó en sus creaciones Vicens: la escritura cinematográfica por un lado, la literaria, por otro. *El libro vacío* habla de lo que sólo la literatura puede hablar: de las palabras de la que está hecha la literatura. Pareciera que lo que Vicens intenta decirnos en *El libro vacío*, a partir de la especificidad novelística que alcanza, en sintonía con las poéticas de la novela vanguardista, que el lenguaje no alcanza sino para una cosa: para explorar por qué es que no alcanza el lenguaje. Vicens escribió una novela que, con sólo este movimiento reflexivo, hace avanzar el género en dirección de sus capacidades específicas. Como afirma Calvino: “Mi fe en el futuro de la literatura consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar”.¹⁵⁴ Vicens trazó el mapa de ese territorio hasta entonces inexplorado. Pero su novela es un mapa que nos regresa al punto de partida: el lenguaje.

¹⁵³ M. Kundera, *op. cit.*, p. 86.

¹⁵⁴ I. Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 17.

6. Bibliografía

- ÁLVAREZ, Enid, “La flor de Jericó, inscripciones femeninas en *El libro vacío*” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 177-194.
- AYALA, Raquel. *El fracaso de la libertad en la obra de Josefina Vicens*. Tesis de licenciatura. México: UNAM, 2008, 93 pp.
- BARRAU, Oscar. 2002. "Josefina Vicens y José Ortega y Gasset o la imposibilidad de diálogo sobre género" en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 22, en <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/vicens.html>> (consultado el 18 de marzo de 2022).
- BLANCHOT, Maurice. *De la angustia al lenguaje*. España: Trotta, 2021, 132 pp.
- BORGES, Jorge Luis, “Kafka y sus precursores” en *Obras completas II*. Argentina: Emecé, 2009, pp. 107-109.
- BORGES, Jorge Luis, “Postulación de la realidad” en *Obras completas I*. Argentina: Emecé, 2009, pp. 253-258.
- BORGES, Jorge Luis, “Vindicación de *Beuvar* y *Pecuchet*” en *Obras completas I*, Argentina: Emecé, 2009, pp. 306-310.
- BRADU, Fabienne, “«José García ¡soy yo!»” en *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo xx*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 50-70.
- CALVINO, Italo, “*Levels of Reality in Literature*” en *The Uses of Literature*. EUA: Mariner Books, 1987, pp. 101-121.
- CALVINO, Italo, “*The Pen in the First Person*” en *The Uses of Literature*, EUA: Mariner Books, 1987, pp. 291-299.

- CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. España: Siruela, 2001, 159 pp.
- CAMPOS, Marco Antonio. “Pequeñas cosas grandes” en *Vuelta*, IX, 105, pp. 38-39.
- CANO, Gabriela. “Josefina Vicens, una voluntad de autonomía” en *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, México: Bonobo Editores, 2006, pp. 29-35.
- CASTRO, Maricruz y PETERSON, Aline (eds.). *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*. México: Bonobo Editores, 2006, 157 pp.
- CASTRO Ricalde, Maricruz, “De cómo ayudar a la divinidad: Vicens y *Los perros de Dios*” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 281-298.
- CERVANTES, Freja I. “Los libros de *El libro vacío* de Josefina Vicens” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 203-211.
- DOMENELLA, Ana Rosa. 1990. “Josefina Vicens y El libro vacío: sexo biográfico femenino y género masculino”, en *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*. T.II, Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (coords.). México: El Colegio de México-El Colegio de la Frontera Norte, 1990, pp. 75-80.
- DOMENELLA, Ana Rosa y LOJERO, Norma (coords.). *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, 343 pp.
- DOMÍNGUEZ Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, 588 pp.
- DOMÍNGUEZ Michael, Christopher. *Ensayos reunidos. 1983-2012*. México: El Colegio Nacional, 2022, 683 pp.
- DURÁN Campos, Martha. *El travestismo y la tragedia en la obra de Josefina Vicens*. Tesis de maestría. México: UNAM, 2003, 91 pp.

- ESPINASA, José María, “El vértigo de la(s) página(s) en blanco” en *El tiempo escrito*. México: Ediciones Sin Nombre, 1995, pp. 143-153.
- ESPINASA, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo xx*. México: El Colegio de México, 2016, 378 pp.
- FRANCO Bagnouls, Lourdes, “Jaime Torres Bodet”, en *Enciclopedia de la literatura en México*, <http://www.elem.mx/autor/datos/1064>, consultada el 22 de enero de 2022.
- FIGUEROA, Marie-Claire, “Los libros de la nada: *El libro vacío* de Josefina Vicens y *Les fruits d’or* de Nathalie Sarraute” en *Cantera verde* en http://www.geocities.ws/conte_nido/no41/00028.html (consultado el 19 de diciembre 2021).
- GARCÍA Bonilla, Roberto, “Silencio, creación y muerte en *El libro vacío* de Josefina Vicens” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 213-226.
- GARCÍA Gutiérrez, Rosa, “Aventura y revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos” en *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, Gustavo Jiménez Aguirre (coord.). México: UNAM, 2011, pp. 237-272.
- GARCÍA Peinado, Miguel Ángel. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco Libros, 1998, 390 pp.
- GIDE, André. *Los monederos falsos*. Argentina: Hyspamerica Ediciones, 1980, 400 pp.
- GIL, Eve, “El discurso feminista encubierto en las novelas de Josefina Vicens” en *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, México: Bonobo Editores, 2006, pp. 101-112.
- GIRARD, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. España: Anagrama, 2010, 612 pp.
- GÓMEZ Clavel, Ana Elena. *Travestismos literarios: el disfraz de hombre en la primera voz narrativa de cuatro escritoras latinoamericanas (Josefina Vicens, Cristina Peri*

- Rossi, Sylvia Molloy y Cristina Rivera Garza). Tesis de maestría. México: UNAM, 2009, 92 pp.
- GONZÁLEZ Mateos, Adriana. “Una escritura desde el clóset: *El libro vacío*” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 151-164.
- GORDON Listokin, Samuel, “Nota preliminar” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 11-12.
- GUTIÉRREZ Piña, Claudia L. “La potencia del no. *El libro vacío* de Josefina Vicens” en *Mujeres mexicanas en la escritura*, Claudia L. Gutiérrez Piña y Carmen Álvarez Lobato (coords.). México: Ediciones Eón-Universidad de Guanajuato, 2017, 324 pp.
- JALIFE Jacobo, Anuar, “Ulises. Revista de curiosidad y crítica” en *Enciclopedia de la literatura en México*, <http://www.elem.mx/institucion/datos/1745>, consultada el 22 de enero de 2022.
- KUNDERA, Milan. *El telón. Ensayo en siete partes*. España: Tusquets, 2006, 202 pp.
- KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. España: Tusquets, 2007, 194 pp.
- LAUER, David. “Escribir en el espejo: *El libro vacío* y Josefina Vicens” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 53-61.
- LINCOLN Strange Reséndiz, Isabel. *La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en El libro vacío y Los años falsos de Josefina Vicens*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, 191 pp.
- LINCOLN Strange Reséndiz, Isabel, “Josefina Vicens: de la expresión al arte” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 227-242.

- LOJERO, Norma. *Era yo mismo pero al mismo tiempo otro: una aproximación ricoeuriana a El libro vacío de Josefina Vicens*. Tesis de maestría. México: UNAM, 2006, 118 pp.
- LOJERO, Norma. *Hacia una hermenéutica de la existencia en la obra literaria de Josefina Vicens*. Tesis de doctorado. México: UNAM, 2011, 182 pp.
- LOJERO, Norma, “Entre el aviso y la ocasión... de recordar” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 299-314.
- LÓPEZ González, Aralia. “Subjetividad, literatura y alienación en *El libro vacío*” en *Literatura Mexicana*, año 31, núm. 2, julio-diciembre de 2020 en <<https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/845/843>> (consultado el 19 de diciembre de 2021).
- LORENZANO, Sandra. “Josefina Vicens. Sobrevivir por las palabras” en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo xx, y una revista*, Elena Urrutia (coord.). México: Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de México, 2006, pp. 83-95.
- LUKÁCS, György. *Teoría de la novela: un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Argentina: Ediciones Godot, 2010, 157 pp.
- MATA, Rodolfo, “Las revistas literarias y culturales latinoamericanas como laboratorios de la vanguardia” en *Figuras. Revista académica de investigación*, Vol. 1, No. 2, 2020, pp. 107-116.
- MEDINA Cerantes, Víctor Manuel, “Mirar con la palabra. Josefina Vicens: escritora de cine” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 269-280.

- MOSQUEDA, Raquel, “Josefina Vicens: el derecho al silencio” en *Doscientos años de narrativa mexicana. Volumen 2. Siglo XX*, Rafael Olea Franco (ed.). México: El Colegio de México, 2010, pp. 201-220.
- NIEMEYER, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. España: Iberoamericana Libros, 2004, 493 pp.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Ideas sobre la novela. La deshumanización del arte*. México: Porrúa, 2007, 315 pp.
- PALAZÓN Mayoral, María Rosa, “No soy nadie. Josefina Vicens, *Los perros de Dios*”, en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 255-268.
- PASCUAL Gay, Juan, “André Gide en la poesía mexicana (1920-1930)” en *Iberoamericana*, XIV, 56 (2014), pp. 27-45.
- PAZ, Octavio, “Poesía de soledad y poesía de comunión” en *Los signos en rotación: ensayos y cartas*. México: El Colegio Nacional, 2017, pp. 13-36.
- PEREIRA, Armando, “Josefina Vicens y el abismo de la escritura” en *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo (1947-1968)*, Armando Pereira y Claudia Albarrán. México: UNAM, 2006, pp. 61-82.
- PEREIRA, Armando. “La Generación de Medio Siglo” en *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1968)*, Alberto Vital Díaz y Adriana de Teresa Ochoa (coords.). México: UNAM, 2019, pp. 177-201.
- PETTERSON, Aline. “Las pasiones de Josefina Vicens” en *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, pp. 21-28.

- PIGLIA, Ricardo, “Los sujetos trágicos (literatura y psicoanálisis)” en *Formas breves*.
Barcelona: Anagrama, 2015, pp. 55-68.
- PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Argentina: Eterna Cadencia,
2016, 224 pp.
- PIGLIA, Ricardo. *Teoría de la prosa*. Argentina: Eterna Cadencia, 2019, 213 pp.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México:
Siglo XXI, 2008, 191 pp.
- PIPKIN, Lacey, “Josefina Vicens’ Empty Books” en *Asymptote Journal* en
<[https://www.asymptotejournal.com/special-feature/lacey-pipkin-on-josefina-
vicens/](https://www.asymptotejournal.com/special-feature/lacey-pipkin-on-josefina-vicens/)> (consultado el 13 de enero de 2022).
- POLLACK, Sarah S. “La nada y sus contextos: la ausencia de la obra en *El libro vacío* de
Josefina Vicens” en *Revista de estudios hispánicos*, 2011, núm. 45, pp. 616-634.
- PORTILLO Vera, Emma Verónica. *La biblioteca fantasma de El libro vacío: reconstrucción
del modelo de escritor de José García*. Tesis de maestría. México: BUAP, 2016, 101
pp.
- PRADO Garduño, Gloria, “Metaficción, puesta en abismo y escritura autoconsciente en *El
libro vacío*” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad A
Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 115-123.
- RAMÍREZ Olivares, Alicia V. “Algunas nociones de espacio en *El libro vacío*” en *Josefina
Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana,
2017, pp. 165-175.
- RECKLEY, Alice Ruth. “Josefina Vicens: ritos de la aspiración humana”, en *La Palabra y
el Hombre*. Xalapa, 75 (1990): 99-108 en

<<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1830?locale-attribute=de> (consultado el 20 de diciembre de 2021).

REYES, Trinidad Fernando. *Novela y existencia en El libro vacío de Josefina Vicens*. Tesis de licenciatura. México: UNAM, 1993, 162 pp.

ROSADO, Juan Antonio y CASTAÑÓN Adolfo, “Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios” en *La literatura mexicana del siglo xx*, Manuel Fernández Perera (coord.). México: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 261-310.

SÁENZ Valadez, Adriana, “La ciudad, la muerte y los prototipos de género en la obra de Josefina Vicens” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 243-251.

SÁENZ Valadez, Adriana, *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Estudio de la moral en Los años falsos de Josefina Vicens*. México: Plaza y Valdes Editores, 2011, 279 pp.

SÁENZ Valadez, Adriana. “Masculinidad en *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens” en *La ventana. Revista de estudios de género*. Vol. 6, no. 49 en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S140594362019000100116> (consultado el 18 de marzo de 2022).

SAER, Juan José, “Borges novelista” en *El concepto de ficción*. España: Rayo Verde Editorial, 2016, pp. 325-334.

SALTZ, Joanne. “*El libro vacío: un relato de la escritura*”, en *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*. T.II, Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (coords.). México: El Colegio de México-El Colegio de la Frontera Norte, 1990, pp. 81-86.

- SÁNCHEZ García, Eduardo. “Gritar en el brocal de un hondo pozo: dos acercamientos a *El libro vacío* de Josefina Vicens como novela corta” en *En breve. La novela corta en México*, Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave (coords.). México: Universidad de Guadalajara, 2014, pp. 117-128.
- SEYDEL, Ute. “El travestismo textual en *Los años falsos*” en *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, México: Bonobo Editores, 2006, pp. 123-135.
- SEYDEL, Ute, “La profesionalización de la mujer y el surgimiento de la escritura femenina” en *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1968)*, Alberto Vital Díaz y Adriana de Teresa Ochoa (coords.). México: UNAM, 2019, pp. 203-232.
- SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, 506 pp.
- SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015, 413 pp.
- SONTAG, Susan. “*The Aesthetics of Silence*” en *Essays of the 1960s & 70s*. EUA: Library of America, 2013, pp. 292-319.
- SONTAG, Susan. “*The Artist as Exemplary Sufferer*” en *Essays of the 1960s & 70s*, EUA: Library of America, 2013, pp. 44-52.
- TEJA, Leonardo, “*El libro vacío*” en *Enciclopedia de la Literatura en México*, elem.mx/obra/datos/4369
- TOLEDO, Alejandro, “Femenino/masculino: María Luisa Bombal y Josefina Vicens” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 315-318.

- TORRES Bodet, Jaime, “Reflexiones sobre la novela” en *El ensayo mexicano moderno II*, José Luis Martínez (sel.). México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 11-22.
- TORRI, Julio. “De la noble esterilidad de los ingenios” en *El ensayo mexicano moderno I*, José Luis Martínez (sel.). México: Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 345-346.
- VÁZQUEZ Ponce, Francisco. “José, el procrastinador. Anotaciones a *El libro vacío* de Josefina Vicens” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 195-202.
- VELA, Halina, “Josefina Vicens: una nueva forma de narrar” en *Siempre!*, noviembre 2013 en <http://www.siempre.mx/2013/11/josefina-vicens-una-nueva-forma-de-narrar/> (consultado el 23 de diciembre de 2021).
- VICENS, Josefina. *El libro vacío. Los años falsos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019, 331 pp.
- VILLAURRUTIA, Xavier, “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” en *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 799-801.
- VITAL, Alberto. “*El libro vacío* de Josefina Vicens” en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp.105-113.
- VITAL, Alberto, “Antes y después de Juan Rulfo (1940-1968)” en *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1968)*, Alberto Vital Díaz y Adriana de Teresa Ochoa (coords.). México: UNAM, 2019, pp. 133-154.
- VITAL, Alberto, “Órganos y prácticas en las literaturas de México (1940-1968)” en *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1968)*, Alberto Vital Díaz y Adriana de Teresa Ochoa (coords.). México: UNAM, 2019, pp. 18-46.