



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Literatura Mexicana

La biblioteca fantasma de *El libro vacío*: reconstrucción del modelo de escritor de José
García

Tesis presentada para obtener el título de Maestría en Literatura Mexicana

Presenta: Lic. Emma Verónica Portillo Vera

Asesor de tesis: Dr. Felipe Ríos Baeza

Agosto de 2016

Índice

Introducción.....	2
Capítulo I. <i>El libro vacío</i> ante la crítica: un recorrido por las distintas aproximaciones y la justificación de un estudio metaficcional	8
Capítulo II. La teoría de metaficción de Linda Hutcheon y el concepto de intertextualidad de Julia Kristeva	34
Capítulo III. La biblioteca fantasma de José García y su construcción como autor	53
Conclusiones.....	87
Obras citadas.....	96

Introducción.

Hablar de literatura es traer lecturas a la mente. Las obras literarias nos conmueven y fascinan porque establecen relaciones con la condición humana y, porque generalmente, charlan con la tradición: sea para negarla o confirmarse en ella.

Existe una proliferación de obras literarias donde la reflexión sobre el acto de la escritura se vuelve el tema eje de la obra. Así podemos encontrar personajes estudiantes, profesores y/o novelistas. Enfrentamos obras que en su interior forman a otra. La literatura mexicana alberga una muestra singular, *El libro vacío* (1958): una novela donde un hombre quiere escribir una novela pero no sabe cómo hacerlo. No es novelista, ni profesor, ni mucho menos estudiante: es un hombre de edad madura, oficinista, con una familia a quien mantener.

Al consultar mi propia biblioteca mental, siempre regreso a una frase de *El libro vacío*: “mis manos no terminan en los dedos, la sangre, la circulación, se prolongan hasta el punto de mi pluma” (111). Mi predilección por la frase radica en la confesión que se extiende en *El libro vacío*: escribir es usarse todo, fundirse en una página en blanco. Tesoro que se otorga a los lectores: la puesta en escena de la angustia de enfrentarse con la pregunta, qué es la literatura.

Josefina Vicens consciente de este sentimiento ante la escritura, nos legó en su primera novela, una sincera expresión del enfrentamiento entre el hombre y el lenguaje. O para ser más claros, la lucha de hacer del lenguaje una obra artística.

Sin embargo, esta observación sobre el tormentoso trabajo del acto de escribir, ya fue reconocida por Octavio Paz. El poeta mexicano sintió una identificación inmediata con la novela y advirtió muy pronto su calidad literaria, así, le escribe a Vicens: “Y ahora quiero confiarte algo personal: la imposibilidad de escribir y la

necesidad de escribir [...] yo también, a mi manera, lo he sentido y procurado expresarlo en muchos textos de ¿Águila o Sol? No digo esto por vano afán de precisión literaria sino por el simple placer de señalar una coincidencia” (*México en la cultura*, 1). Esta correspondencia entre Paz y Vicens, señalan el sentimiento que despierta *El libro vacío*: una familiaridad para los que vivimos la literatura.

Esta familiaridad que se establece entre la obra y el lector ha tenido muchos nombres. Los estudios críticos en torno *El libro vacío* han demostrado la proliferación de perspectivas y encuentros que suscita en cada lector. Existencialismo, la soledad del hombre, los estudios de género, la enunciación, por citar algunos. Estos acercamientos permiten observar una particularidad: el diálogo crítico inicia a partir de la década de los ochenta y sólo es en la década de los noventa, cuando se realizan dos estudios que hablarán de un recurso que había pasado inadvertido y es imprescindible estudiarlo, ya que representa para la literatura mexicana, probablemente, la primera muestra de metaficción.¹

Adriana Gutiérrez en “Dualidad de la escritura y en la escritura: *El libro vacío*, de Josefina Vicens” puntualiza que nos encontramos ante una obra autorreferencial y sostiene que el hilo conductor es el desdoblamiento psíquico del personaje en narrador y metanarrador. El primero se distingue por ser quien cuenta las cosas tal cual pasaron y el segundo por adoptar el papel de hipercrítico y lanzar reflexiones en torno a la humanidad.

Donají Cuéllar en cambio, en su artículo “Narrativa experimental: el lugar de *El libro vacío*”, cree que *El libro vacío* puede ser entendido según el deseo de Flaubert de hacer una obra sin casi argumento: “Posibilidad subjetiva que permite al autor crearse a

¹ Si bien los Contemporáneos experimentaron con novelas líricas donde podría hablarse de rasgos metafictivos, tales como *Novela como nube* (1932) de Gilberto Owen, Vicens centra todo el topic de su novela en la reflexión en torno a la propia escritura.

sí mismo en el relato [...] permite al autor ser él su propia escritura” (9), tal como sucede en la novela y Cuéllar traduce en términos de autorreferencialidad y metaficcional.

Sin negar las otras líneas interpretativas, la metaficción permite situar *El libro vacío* en la tradición y crear una genealogía, como lo hace Adriana Gutiérrez o bien, como nosotros intentaremos, mostrar que no se trata de un simple juego narrativo. De mostrar los elementos metaficcionales, podríamos acercarnos al proyecto literario de la obra, la cual anunciaremos desde ahora, puede albergar una crítica ideológica o a la misma tradición.

Mi hipótesis con respecto a la novela de Vicens es la siguiente: si otorgáramos el papel de escritor de los cuadernos a José García, nos permitiría entender qué tipo de escritor quiere ser y cual podría llegar a ser. Además, al analizar los recursos de la metaficción presentes en la novela, entenderemos el funcionamiento del texto y por tanto, nos permite hablar de lo no dicho: de las lecturas que José García no comparte con nosotros lectores y que, sin embargo, se dejan entrever en sus cuadernos.

Para lograr mi propósito, he organizado mi investigación en tres capítulos. En el primero, se realiza un breve panorama sobre el estado de la cuestión. Intentaré responder por qué el silencio de la crítica por dos décadas. Al pensar la vida de Josefina Vicens, se mostrará que los proyectos que llevó a cabo y su escisión entre los guiones cinematográficos y su escritura <creativa>, alargó el tiempo para preparar su siguiente y última novela *Los años falsos* (1982) —la cual fue acreedora al Premio Juchimán de Plata— y así comenzó a disiparse el furor que causó en los suplementos culturales de la época.

En suma, se trata de reconstruir el lugar que ocupa Vicens en el campo cultural mexicano y enfatizar, como hasta ahora, que desde 1980 se señala la importancia de la escritura dentro de la novela de Vicens, pero el tema de “la escritura” como tema fundamental se ve subordinado a la biografía y opinión de Vicens por tratar de ver ahí la presencia de la escritora. Las consecuencias de esta asociación tienen como resultado, que se desvíe la singularidad de la obra hacia preguntas que incluso incomodaban a la misma Vicens, la más frecuente era: por qué usa personajes masculinos. Aun cuando se intentara rastrear posibles críticas a los roles de género, lo impresionante es que en estudios de género, también se ha insinuado el problema de la escritura y del personaje ante la literatura, Joanne Saltz es un magnífico ejemplo; aun cuando los objetivos de Saltz no eran reflexionar sobre la escritura, inevitablemente sale a relucir.

Para poder identificar y analizar los rasgos metaficcionales, tomo como referencia la teoría que propone Linda Hutcheon en su clásico libro *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1984). Así en el segundo capítulo, buscaré resumir los conceptos que utiliza Hutcheon, desde la definición de metaficción, los recursos como “mise en abyme”, “metáfora narrativa”, hasta la “tipología de narcisismo abierto o manifiesto” y “narcisismo encubierto y cerrado”.

La decisión de basar mi análisis en la teoría de Hutcheon se debe a la apertura de su entendimiento en torno al fenómeno de la metaficción. La teórica canadiense ejemplifica su teoría con novelas que forman parte de la segunda mitad del siglo veinte. Sin embargo, es muy cuidadosa al enfatizar que sería un error creer que con esos autores se inauguraron estos recursos: la literatura ha sido autorreferencial desde Don Quijote, hasta el siglo XVIII con Sterne y Diderot. Por tanto, me pareció prudente usar su tipología para estudiar *El libro vacío*.

No obstante la tipología y recursos que maneja Hutcheon son indispensables en un análisis como el que se propone esta investigación, resulta insuficiente para todos los objetivos que planteamos. Por tanto, emplearemos dos textos más para completar nuestra misión. El primero es de Michel Foucault “Lenguaje y literatura”, un artículo donde nos servirá para comprender mejor cómo se construye el texto de José García, puede ser de ayuda la idea de Foucault sobre la transgresión de la escritura que permite que un sujeto se construya a partir de opiniones, pensamientos que no serían posibles en otros discursos. Además, veremos que para Foucault, en cada práctica literaria hay una pregunta sobre qué es la literatura, una idea muy recurrente en *El libro vacío*. De esta manera, sería posible acercarnos a la idea de autor que tiene José García y las posibilidades que tendría de convertirse en uno.

El segundo texto es *Semiótica* de Julia Kristeva y específicamente la noción de intertextualidad, ésta entendida como <mosaico de citas>. Kristeva sugiere que la manera en que un escritor puede participar en la historia es a través de una transgresión de una escritura-lectura, es decir, “mediante una práctica de una estructura significativa en función de o en oposición de otra estructura” (188). En este sentido, nos resultará vital a la hora de desentrañar la biblioteca fantasma de José García.

Hemos llamado así al conjunto de obras que se dejan entrever en los borradores del personaje. Al reconstruir esta biblioteca, podríamos dar cuenta de modelos que José García tiene en la cabeza para su anhelada novela. Además, permitiría reivindicar al personaje, ya que, suele ser pensado a través de una poética utópica, donde la comunicación entre los hombres y el gran rumor son sus intereses. A mí me parece cierta dicha afirmación, pero no podemos ignorar las fantasías que se encuentran en la novela: ser marino, un escritor que vive en un puerto lejano, un activista político

capturado, en fin, las cuales, sólo nos muestran una parte del imaginario y de las hablas prestadas que utiliza en su escritura.

En el tercer capítulo se llevará a la práctica las ideas de estos tres autores teóricos para señalar y analizar con Hutcheon los recursos metaficcionales que ocupa la novela; el tipo de escritor que podría alcanzar con las ideas de Foucault y realizar un trabajo dinámico con ayuda del concepto de intertextualidad que maneja Kristeva al sugerir las obras que marcan una influencia en *El libro vacío*. Con estas tres empresas buscaremos describir cuál es el proyecto literario que nos ofrece *El libro vacío*.

Capítulo I. *El libro vacío* ante la crítica: un recorrido por las distintas aproximaciones y la justificación de un estudio metaficcional.

Este capítulo busca reconstruir el camino que ha transitado *El libro vacío*, nos referimos a la primera lectura que decidimos englobar de 1958-1960, el silencio de la crítica ante la obra de Vicens hasta la segunda edición en México en 1978, las ediciones que se han hecho, el posicionamiento de la autora en el campo cultural mexicano y los estudios críticos que han nutrido la visión de tan importante obra, para dar paso a la justificación de una lectura que ofrecemos y sólo pretende continuar el diálogo con *El libro vacío*.

El 4 de julio de 1958 se publica en la Compañía General de Ediciones *El libro vacío*. La edición estuvo a cargo de Rafael Giménez Siles, uno de los editores más respetables en México de los cincuenta: español exiliado, había sido impresor en la península ibérica de autores como César Vallejo y John Dos Passos. Según Emmanuel Carballo, el libro ocupó durante algún mes de 1958 la posición de best-seller (Carballo, 11) y fue acogido favorablemente por la crítica. Entre las razones por las que la novela de Vicens fue bien recibida estuvo la novedad del tema: la incipiente clase media urbana. Además la novela ganó el premio Xavier Villaurrutia (1958), donde compitió contra *Polvos de arroz*, de Sergio Galindo y *La región más transparente*, de Carlos Fuentes.² La novela de Vicens tuvo una lectura que la posicionó más allá de la novela mexicana —regionalista, costumbrista o la ya agotada novela de la Revolución—: fue interpretada, como se expondrá más adelante, como una obra universalista.

² Según la página de CONACULTA, el jurado lo conforman los mismos escritores que anteriormente han sido premiados. Si el premio se inauguró en 1955 y fue otorgado a Juan Rulfo por su novela *Pedro Páramo*, en 1956 se entregó a Octavio Paz por *El arco y la lira*. Significa que Paz formó parte del jurado para 1957, pero fue declarado “desierto”. Sin embargo, en 1958 se le otorga a Josefina Vicens. Por los argumentos del presente capítulo el lector se dará cuenta de que quizás la razón de elegir a Vicens para el premio fue porque su obra comparte más afinidades con la poética de Paz que las novelas que Sergio Galindo y Carlos Fuentes publicaron en ese año. Se señala el caso del premio porque a pesar de dar un nombre en la literatura a Josefina Vicens, poco a poco se fue considerando por algunos como escritora de culto. En cambio, Fuentes forma parte del Boom de los sesenta —junto a Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar— y se convirtió en uno de los escritores más conocidos y leídos de Latinoamérica.

1.1 La influencia de la carta de Paz en la crítica de 1958-1960

Podríamos afirmar que la carta de Paz—publicada en el suplemento *México en la cultura*—es la primera lectura que se hace de *El libro vacío*. En la teoría de Bourdieu sobre campo cultural,³ podemos entender la carta de Paz como un sello de autoridad y validez estética-literaria con el que ingresa *El libro vacío* en el campo cultural mexicano.

Visto de esa manera, la carta de Paz representa una toma de posición⁴ siguiendo la propuesta de Bourdieu. Sánchez Prado, en su tesis doctoral *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)*, analiza la génesis y construcción del campo literario mexicano. Al abordar el caso de Vicens nos dice que: “El ingreso de lleno de las mujeres al espacio del campo literario fue el resultado de un proceso mayor de incorporación de la mujer a la vida pública” (256). Además “la novela de Vicens y su inesperada inscripción en la circulación de capital cultural vía el Premio Villaurrutia es la condición de posibilidad necesaria para la producción y legitimación de perspectivas que, como la de Elena Garro, cambian el sujeto de la literatura” (270).

Las estrategias que ocupó Vicens fueron: ingreso a la vida pública por medio de empleos que le permitieron tener relaciones con gente diversa, su amistad con escritores como Rulfo y Paz y el premio Xavier Villaurrutia. Sánchez Prado no toma en cuenta la carta de Paz, pero queda implícito que su relación de amistad con Paz, le permite tener una lectura de un escritor que representa una autoridad literaria en México.

³ Entendemos por campo cultural el espacio en que las obras se construyen dentro de un sistema activado por dos polos: el grupo dominante, que desea preservarse en el poder, y el de vanguardia, que lo desafía. El campo cultural es autónomo y reconocido por todos los miembros que participan de él.

⁴ Entendemos por toma de posición el momento en que un escritor que ocupa un cierto lugar dentro de la estructura de poder cultural, realiza el potencial inscrito en esa posición.

Octavio Paz empieza a consolidarse como el vocero de la literatura mexicana en los cincuenta. Según Rubén Medina, en su libro *Autor, autoridad, autorización*, desde 1945 hasta 1953, al ejercer funciones en la diplomacia mexicana, Octavio Paz tiene la oportunidad de continuar con su escritura y establecer contacto con escritores de Occidente. Es en París donde su labor literaria lo convierte en el escritor representativo de México. Desde 1953 hasta 1959 se establece en México, donde publica una considerable cantidad de libros que serán decisivos en su carrera literaria: *El arco y la lira* (1956), *Las peras del olmo* (1957) y tres libros de poesía (Medina, 139). Con el reconocimiento en el extranjero y en México, Paz hará una lectura universalista de *El libro vacío* que será glosada por la crítica de 1958-1960.

A continuación expondremos brevemente cómo los conceptos de soledad-comunión de *El laberinto de la soledad*, permean la interpretación de Paz y cómo Josefina Vicens, así como las reseñas de 1958-1960, repiten la lectura universalista de Paz.⁵

En septiembre de 1958 se publica en el suplemento *México en la Cultura* una carta que Octavio Paz escribe a propósito de la novela de Josefina Vicens:

Y ahora quiero confiarte algo personal: la imposibilidad de escribir y la necesidad de escribir, el saber que nada se dice aunque se diga todo y la conciencia de que sólo diciendo nada podemos vencer a la nada y afirmar el sentido de la vida, yo también, a mi manera, lo he sentido y procurado expresarlo en muchos textos de *¿Águila o Sol?* y en algunos poemas de otros libros. No digo esto por vano afán de precisión literaria sino por el simple placer de señalar una coincidencia. Ahora que reina en tanto espíritu la discordia y la ira divisoria, es maravilloso descubrir que coincidimos con alguien y que realmente hay afinidades entre los hombres (*México en la Cultura*, 1).

⁵ *El diccionario de escritores mexicanos* señala que hubo quince reseñas a *El libro vacío* de 1958 a 1960. Para el presente estudio, sólo se pudo revisar siete de ellas, debido a que en algunos casos, las páginas del suplemento donde se publicaron estaban dañadas o ilegibles. En otros casos, fueron publicadas en periódicos foráneos como *Información* de Cuba o *El imparcial* de Guatemala a los que no se pudo tener acceso.

Como se puede observar, Paz alude a conceptos que utiliza en *El laberinto de la soledad*, como la comunión con los hombres. La parte que ha sido más glosada de la carta de Paz es la siguiente:

¿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 (*México en la Cultura*, 1).

Veamos primero el caso de los reseñistas. El 14 de septiembre de 1958, en *México en la Cultura*, Socorro García pregunta a Vicens: “Pero, ¿tú te dabas cuenta, a medida que escribías, *que esa nada se iba convirtiendo en algo trascendente?*”; términos de Paz, lo mismo que cuando concluye su entrevista:

Tengo la seguridad de que su próxima novela será tan importante como “El libro vacío” que es distinto a lo que hasta hoy había sido la novela mexicana, limitada, casi en su totalidad, a la Revolución y a los temas costumbristas. *El libro de Josefina Vicens es universal porque trata magistralmente el problema del hombre con su “todo” y con su “nada”* (García 1 y 11. Las cursivas son mías).

En una aproximación más de la nada hacia lo verdadero trascendente, el 16 de noviembre de 1958, en *Excélsior*, Marcela del Río dirá sobre la novela:

¿El tema? No tiene. Y en su ausencia de tema, los toca todos: los fundamentales, los más íntimos en la vida de un ser humano: Soledad, la silenciosa, [...] aislamiento del ser humano, inseguridad, búsqueda y, ante la mediocridad: ¿rebeldía? ¿conformismo? Todo entrelazado dialécticamente, hasta una síntesis (Del Río 3).

En *México en la Cultura*, el 18 de diciembre de 1958, Emmanuel Carballo dirá que el verdadero problema de José García es “que no sabe distinguir lo trascendente de lo insignificante y, por tanto, ignora qué es lo que debe comunicar a sus semejantes” (Carballo 11). Aunque más tenue, sin duda Carballo habla también de la conciencia del escritor y el sentido trascendental de lo que se expresa en la literatura.

Por su parte, el 17 de septiembre de 1959 Margarita Ponce dirá que Josefina Vicens, al ser empleada de gobierno, “ha tenido una comunión de vida e intereses con los que ahí trabajan” (Ponce 31). Es por eso que “supo escribir un libro donde *las cosas más nimias alcanzan alto y profundo interés humano* [...] Así ha logrado colocarse entre los mejores literatos de la actualidad” (Ponce 31. Las cursivas son mías).

Finalmente, el 3 de diciembre de 1960 Marcela del Río escribe que “Un anhelo se desprende de él [*El libro vacío*], anhelo que se grita en todos los tonos: comunicación entre los hombres. Para Josefina Vicens, el ser actual padece de incomunicación y se advierte el dolor con que ella lo reconoce” (Del Río 2).

Estas ideas serán repetidas por la misma Josefina Vicens durante las entrevistas de 1958 a 1960 a propósito de su novela. Encontraremos en las entrevistas que la escritora, primero, concuerda con la posición de soledad-fraternidad en términos universalistas y, segundo, insiste en igualarse a su personaje con el problema de escribir y no saber si vale la pena lo que uno quiere expresar.

Por ejemplo, en la reseña de Socorro García, publicada al mismo tiempo que la Carta de Octavio Paz en la misma página de *México en la Cultura*, se le pregunta a Vicens por qué si escribe tan bien apenas publica su primera novela. La escritora responde: “*lo contesto precisamente con mi libro*. Buscaba temas, quería decir algo importante [...] hasta que *me atreví a empezar con nada*, sólo con mi pasión, con mi necesidad de escribir” (García 1. Las cursivas son mías). Se observa el paralelismo que se empieza a delinear entre autor y personaje.

En la entrevista del 16 de noviembre de 1958, Marcela del Río pregunta en qué medida como autora proyecta sus ideas en José García. Vicens dice: “en sus ideas de la convivencia, en su deseo que haya una comunicación entre los hombres” (Del Río 3).

De nuevo podemos ver la influencia de las ideas de Paz en ella. Más adelante, Vicens le dice a del Río que la literatura “es la expresión tratando de decir algo vivo, debe ser una comunicación espiritual y profunda entre todos” (Del Río 3). En la entrevista del 16 de noviembre con Elena Poniatowska se percibe el paralelismo de la escritora con su personaje: “Venció en mí la necesidad de expresarme y de ella salió el libro [...] El problema es real, dramático y yo lo he padecido” (Poniatowska 14).

El objetivo es mostrar cómo la poética de Octavio Paz tuvo gran influencia en la interpretación que se le dio a *El libro vacío*. Asimismo, su lectura universalista hizo que gran parte de la atención recayera en la contemporaneidad del hombre que busca comunión con sus semejantes. De igual forma, pudimos observar cómo Paz, desde los años cincuenta, ya es una figura de autoridad en la cultura mexicana. El respeto por sus opiniones y su legitimidad se observa en el hecho de que la Carta a Vicens será utilizada como prólogo en la traducción al francés *Le cahier clandestin*, así como en la segunda edición de *El libro vacío*, de 1978. La lectura universalista es apropiada, sin embargo, debemos decir que esta primera oleada de reseñas se volvió sólo una glosa de Paz y no es precisamente la mejor; pues, en su mayoría, se trata de entrevistas y hace que se vuelva un tanto superficial el acercamiento a un libro tan importante como es el de Vicens.

1.2 Los años de 1960-1978: el silencio o el viraje a otros proyectos

Podríamos decir que de 1960-1978 se va disipando el eco que tuvo *El libro vacío* en México, pero sería exagerar, porque ese silencio es relativo, pues bien, sino se continuó con reseñas o estudios críticos en México, otros proyectos no menos importantes se fueron concretando. Por ejemplo, en 1962 Vicens escribió la obra de teatro “Un gran amor” y en 1963 Alaíde Foppa y Dominique Eluard realizaron la traducción de *El libro*

vacío al francés, con un título armónico “*Le cahier clandestin*”, publicado por la editorial Julliard. Cabe destacar que esta edición lleva el prólogo de Octavio Paz y es una prueba del impacto, reconocimiento y respeto que había adquirido Josefina Vicens como una escritora seria.

Si nos preguntamos qué hizo Josefina Vicens en estos años, basta recordar lo que la autora decía “cuando vivo, me olvido de escribir” (Cano y Radkau, 110) y así fue. Josefina Vicens siempre combinó dos tipos de escritura: por encargos, de guionista; y otra que practicaba por las noches, la segunda novela que no vería la luz hasta 1982. Entre la compañía de sus numerosas amistades (escritores como Octavio Paz, Juan Rulfo, Sergio Fernández, Elena Poniatowska, su sobrina Aline Pettersson; pintores como Juan Soriano y Lilia Carrillo; pero también gente como el cineasta Luis Buñuel, actrices como Anita Blanch y Raquel Olmedo, políticos, campesinos, toreros) intercaló sus diversos intereses: la lectura y escritura, el cine, la política, la fiesta taurina, la música y el póquer.

De 1970 a 1976 Vicens fue nombrada Presidenta de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. Es una época importante en su faceta de guionista—en estos casi veinte años—escribe diez guiones y logra su consolidación (SOGEM). Destacan dos proyectos como guionista: “Los perros de dios” (1973) el cual ganó el Primer Premio en un Concurso de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), un año más tarde, recibió el Ariel en la categoría mejor guión cinematográfico, una Diosa de Plata y el Heraldo y “Renuncia por motivos de salud” (1975) el cual fue galardonado con un Ariel por mejor guión cinematográfico (octavo párrafo, SOGEM).

Finalmente, en 1978, se reedita *El libro vacío* en la Editorial Transición. Esta segunda edición incluye la Carta de Paz y notas en las solapas de Julieta Campos.

1.3 Consagración de una escritora: reediciones, *Los años falsos*, los homenajes y su muerte.

En 1982 vio la luz la última obra que escribiría Josefina Vicens: *Los años falsos*, publicado por Martín Casillas en la Serie La Invención. Esta novela fue galardonada con el premio Juchimán de Plata que se concede en Tabasco. Un año más tarde, se publicó “Petrita” un cuento que había escrito anteriormente pero que se presenta en el primer número de la Revista de la Universidad de Juárez Autónoma de Tabasco.

Posteriormente encontraremos la reimpresión de *El libro vacío*, desde 1985 hasta 1987, cada año por diferentes editoriales:⁶

Año	Editorial	Tiraje
1958	Compañía General de Ediciones	3,000
1978	Editorial Transición	2,000
1985	Instituto Cultural de Tabasco	3,000
1986	SEP: Lecturas Mexicanas	30,000
1987 ^{*7}	UNAM/Instituto Cultural de Tabasco	2,000
2006 ^{*8}	Fondo de Cultura Económica	2,200

A partir del 87, se realizaron homenajes como fueron los del Palacio de Minería, en septiembre de 1987; en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, el 23 de

⁶ “Antes de la década de 1930 la gran mayoría de los libros no pasa de la primera edición. Y la minoría creadora de esos años debe esperar a la historia cultural para obtener el reconocimiento o el desconocimiento que le corresponde” (Monsiváis, 51). En esta nueva etapa, *El libro vacío* tiene la posibilidad de difusión y acercamiento. Sin embargo, creemos que son pocos los lectores que acompañan a esta obra si lo comparamos con el boom de lectores de Carlos Fuentes en las aulas universitarias.

⁷ Esta edición incluye *El libro vacío* y *Los años falsos*.

⁸ A partir del 2006, se han llevado siete reimpresiones en la misma editorial que, de igual manera, incluyen las dos novelas de Vicens.

mayo de 1988; y unos días antes de su fallecimiento, la SEP y el CREA le organizan otro, nombrándola “Maestra de la Juventud”. El 22 de noviembre de 1988 Josefina Vicens fallece de un paro cardíaco. Su figura en la literatura mexicana ya había sido afianzada. En adelante, diversos críticos han colaborado en el diálogo con una novela que no había gozado de lecturas como las que se merece.

1.4 El estudio crítico de *El libro vacío*

Nos hemos detenido en los años de 1960-1978 para hablar de las reediciones y la consagración como escritora mexicana y dar cuenta por qué se tardó en estudiar la obra de Vicens en las aulas universitarias, en artículos de revistas y en textos cada vez más profundos como tesis de licenciatura y posgrados.

Debemos iniciar por exponer la división que hemos hecho según las líneas de acercamiento crítico: vida y obra, estudios de género, existencialismo, un análisis semiótico de corte greimasiano, nouveau roman y metaficción.

1.4.1 Las aproximaciones a *El libro vacío* según la vida y obra de Josefina Vicens

Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra de Daniel González y Alejandro Toledo se divide en una breve biografía de la autora contada por ella misma, un acercamiento a sus dos novelas, las cuales a su vez, se remiten a una revisión crítica de los autores y la opinión de la autora sobre su obra. Además, González y Toledo ofrecen dos apartados más: anexos y apéndices. En el primero encontramos “El oficio de escribir” tres preguntas que hizo Carballo a diferentes escritores: por qué escribo, para qué escribo y cómo escribo, la Carta-prefacio de Octavio Paz, entrevistas a Matilde Landeta y Jaime Casillas. En el segundo, la bibliografía y la biblio/hemerografía mínima sobre Josefina Vicens y las intervenciones de la tabasqueña en el cine mexicano. Si tomamos en cuenta el año de publicación de este libro (1986) el lector se

dará cuenta que se ha dado un paso en el trabajo que se había hecho: ya no es una glosa de Paz, hay una organización que permite tener una idea general de Vicens y su obra.

Si vemos cuál es la interpretación crítica, encontramos que versa sobre la necesidad de escribir y el deseo como centro medular de la novela. González y Toledo opinan que “cuando José se aísla para escribir, no añora el dominio de las armas literarias sino la escritura de sí mismo” (26). La opinión es más pertinente para el lector de *El libro vacío* que para el personaje porque desde el inicio hasta el final de la narración hay una necesidad de encontrar “la primera frase”, lo cual indica que la escritura de sí mismo es sólo un ensayo para su verdadera meta: escribir una obra que trascienda.

Más adelante, dirán los autores que “imposibilitado para el artificio—y sólo para éste—José desea escribir; por tanto, primero debe cuestionar ese acto, y antes de ello, el origen de su deseo” (27). Podríamos refutar que el problema no está en el origen de su deseo porque entonces sería algo así como *La estatua de sal* de Salvador Novo: casi un caso clínico donde se rastrea los orígenes de su orientación sexual. Lo medular de la novela no recae en el “deseo” ni en la psicología del personaje, es la escritura en sí misma, la búsqueda de un estilo y un libro que lo lleve al reconocimiento. Además, consideramos un poco ingenuo el hablar de una novela sin artificios: quien mejor responde a esto es Guadalupe Chiunti al mostrar la construcción del libro. Sin embargo, debemos pensar que estamos en 1986 y gracias a este tipo de trabajos que integran la opinión de la autora, recuperamos un poco de su visión.

El trabajo que realizaron Gabriela Cano y Verena Radkau en *Ganando espacios. Historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens* se ha convertido en un referente para acercarse a conocer la vida y cosmovisión de Josefina Vicens. A

través de relatos testimoniales, las investigadoras buscaron mostrar el complejo proceso de construcción histórica del género, es decir, cómo vivieron estas mujeres en el espacio urbano de la Ciudad de México (10). Le debemos a estos testimonios el conocer sobre la familia, el breve matrimonio y sus cinco viajes a Europa de Josefina Vicens. Pero, aun más importante, el saber cómo concebía a su sociedad: nunca se sintió discriminada por ser mujer. Vicens deja entrever que logró vivir la vida que quiso. Su multifacética vida laboral, amistades, intereses y compromisos políticos e ideológicos como trabajar en pro del voto a la mujer y de los movimientos agrarios. Es una delicia el trabajo que realizaron Cano y Radkau, pues el lector se acerca a la vida de una mujer que ha suscitado tantas preguntas que atañen desde su sexualidad hasta las posibles críticas de género ocultas en su novela. Desde mi lectura, Vicens ofrece una opinión muy neutral: reconoce que ambos géneros son asediados por la sociedad.

En 2006, en un esfuerzo bilateral por parte del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Toluca y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, se concretó un proyecto cultural importante: el libro, *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno* que busca promover otras formas de leer desde ángulos inéditos, la producción literaria de autoras como Vicens que se localizan en el margen del canon. Son diez artículos críticos sobre las distintas facetas (vida cotidiana e intereses, su desempeño en la vida política del país, su imagen personal para negociar con el mundo machista, sus vínculos con la industria cinematográfica y su papel como cronista en el mundo de los toros) de Josefina Vicens y la inclusión del cuento “Petrita” así como de algunos poemas.

Entre las colaboradoras que se remiten propiamente a *El libro vacío* se encuentran Eve Gil y Enid Álvarez. Eve Gil reflexiona sobre la elección de personajes masculinos en las dos novelas de Vicens. Sugiere Gil que es un recurso para cuestionar

los modelos de feminidad y masculinidad tradicionales. A partir de las nociones de Heléne Cixous como lo inconsciente, la bisexualidad y la *écriture féminine* realiza su análisis donde examina la corporalidad y el silencio. Me parece de los estudios más clásicos que se puedan hacer desde la teoría de género. Además, si la escritura es corporal, si nos muestra la intención de Josefina, si hay una inversión de poder en la escritura, aun queda superficial su acercamiento.

Enid Álvarez opta por estudiar el tema de la virilidad, a través del análisis de las relaciones existentes entre escritura que exhibe en su cuerpo el protagonista de *El libro vacío* y su imposibilidad para escribir. Según Álvarez, José está lleno de imposiciones, leyes y prohibiciones pero, también advierte: “Su deseo de escritura no encuentra realización en un libro lleno, el libro se mantiene como un ‘lugar-marco’ un espacio vacío donde se despliega la palabra deseante”. Estamos de acuerdo en que se haya percatado del entorno como barrera entre sus deseos (ser marino, escritor, hombre de hazañas) pero, si nos basamos en las afirmaciones del propio personaje creemos fielmente que lograr “llenar” un libro no es lo importante: se trata de concretar una obra de arte, específicamente, una novela.

1.4.2 Acercamientos a *El libro vacío* desde los estudios de género

Ana Rosa Domenella en su artículo “Josefina Vicens y *El libro vacío*: sexo biográfico femenino y género masculino” apuesta por una perspectiva de estudios de género, donde encuentra vasos comunicantes entre el plano biográfico y el textual.

Domenella, sugiere una oposición entre el sexo femenino de la autora y el género masculino de su escritura. La similitud del personaje con la escritora, según Domenella, se puede observar en el hecho de que José García lleva ese nombre por el de Pepe Faroles, seudónimo de Vicens en sus crónicas taurinas y Diógenes García en sus

artículos políticos. Además ha puntualizado que José García y Vicens se encuentran en el deseo de escribir y el no saber si vale la pena hacerlo. Las correspondencias entre autor-personaje no son anecdóticas sino subterráneas y que “el hecho de que Josefina Vicens sea mujer no asegura el carácter ‘femenino’ de su obra; tampoco son totalmente masculinos los personajes que ella crea” (80).

Su acercamiento resulta interesante por ir más allá de la biografía, sin embargo, creo que hablar de rasgos en la escritura femenina es ya circunscribirla y eso traiciona un poco las intenciones de Vicens como del propio José García, ninguno piensa en legitimidad en la escritura a partir de cierto género, sino más bien, el problema de José García tiene que ver con una inseguridad en el plano creativo: qué es verdaderamente un artista, cómo se escribe y sobre qué se puede escribir.

En “El libro vacío: un relato de la escritura”, Joanne Saltz se cuestiona sobre los elementos de escritura femenina en *El libro vacío* y la obra que anhela escribir José García. Esta crítica se ha apoyado en las ideas de Sandra Gilbert y Susan Gubar, quienes en su libro *The mad woman in the attic*, reflexionan sobre el lugar de la mujer en la literatura a partir de la noción de “angustia de la influencia” de Harold Bloom. Gilbert y Gubar sugieren que en las escritoras del siglo XIX la ansiedad es no tener una tradición afianzada y por tanto, no saben cómo deben escribir: como hombre o someterse a una “escritura femenina”, desvalorizada. Como Domenella y otros críticos, Saltz se interroga si el nombre del personaje José García es un alter ego de Josefina Vicens, pero va más allá:

El empleo de este personaje se puede ver no como tentativa de Vicens de vencer el temor de ser un escritor más tras el empleo de un personaje escritor masculino, sino la adopción de un modelo aceptado, el del escritor masculino, en vez de otro que es generalmente prohibido: el de la escritora femenina (82).

Así como primer argumento se ha sugerido la similitud entre la angustia de escribir que experimenta José García y Vicens, Saltz ofrece un ejemplo en *El libro vacío* donde José García revela su preocupación por ser un escritor más, resignado al fracaso.

Me parece importante el argumento de Saltz sobre la obra como tal y el proceso de escritura. Coincido con Saltz en que “*El libro vacío* es, nostálgicamente, lo soñado; la novela que a la manera de los grandes contenga temas ‘universales’ sobre la trascendencia, la muerte, el poder” (84). Creo que es una mejor manera de interpretar lo que José García querría escribir, pues desde la propia lectura de Paz, se nos habla de una novela que habla sobre la trascendencia, la comunión, pero hemos visto que *El libro vacío*, las pequeñas historias que lo conforman, son más bien antónimos, es un personaje que está en proceso de trascender, de comunicar algo, pero esa es su intención: así sería la obra que escribiría.

Además, siguiendo a Fredic Jameson, Saltz sugiere que *El libro vacío* pudo haber sido el proyecto de realizar una novela naturalista perfeccionada por Zola en Francia, la cual fue exportada a países de Primer y Tercer Mundo. Sin embargo, un libro así, dicen Saltz y Jameson: “no se puede reproducir fuera del ambiente francés sin transformarse para concordar con el contexto social dentro del que se produce” (84). Entonces, la novela que pudo haber querido escribir Vicens, se ha alterado en forma y propósito, desde el nivel nacional, como en el distanciamiento sobre el oficio de escribir.

Puntualiza Saltz que, “En todo caso, lo que ha hecho Vicens es dejar de lado la forma prestada del libro vacío para crear una novela íntimamente suya, de discurso cotidiano y sensible, que en su sencillez toca el tema universal de la angustia de tratar

de vivir humanamente dentro de un mundo social que se va deshumanizando” (86). Como podemos ver, este artículo se detiene más en el tipo de escritura que hubiera querido hacer y la que hizo Josefina Vicens. Me interesa porque no se fía completamente de la opinión de Vicens para analizar *El libro vacío*. Creo que da un paso más en esclarecer qué tipo de literatura se querría hacer, sin embargo, como Fabienne Bradu, se dirigen a Vicens y no otorgan la oportunidad a José García de hablarnos como escritor.

Este trabajo crítico lo hemos incluido en la sección de género, pero en realidad, veremos que Óscar Barrau cuestiona este tipo de acercamiento. Su propuesta es un diálogo argumental entre dos posturas hispánicas: la de José Ortega y Gasset que “usa a la mujer en su condición de “ser” (para el hombre)”, y la de Josefina Vicens, “masculinamente dotada de autoridad, que usa el mismo modelo para denunciar las lacras de una sociedad (patriarcal) en avanzado proceso de putrefacción” (4). Me parece que Ortega acierta al señalar que si se quiere ver en la obra de Vicens un cuestionamiento a los roles, debemos ir con cuidado. En mi opinión, la obra de Vicens da cuenta de las fuerzas externas que limitan a cada sexo: hombre y mujer son asediados por tradiciones, inseguridades, obligaciones que, muchas veces, los limitan y cierran sus múltiples posibilidades de ser. Y lo apoya Barrau: “la obra de Vicens sigue actualizando un asunto aún hoy en día tenebroso: el proceso de auto-conocimiento del hombre social por soledad, y oposición, sexual” (4). Barrau desconfía de los intentos de buscar una escritura femenina en *El libro vacío* o de ver rasgos femeninos en José García. Él cree que Josefina Vicens superó el feminismo al demostrar en su escritura una comprensión más completa de los géneros.

El travestismo y la tragedia en la obra de Josefina Vicens, pertenece a la tesis de maestría de Martha Durán: lo que propone Durán es un acercamiento desde el

travestismo, donde la autora señala la construcción de un universo literario a partir de un juego de máscaras y simulaciones donde alternativamente se oculta y se manifiesta Josefina Vicens. Para apoyar su hipótesis, Durán se basa en conceptos freudianos acerca del arte y sus diferentes manifestaciones, así como de la teoría psicoanalítica del inconsciente reprimido. A lo largo de su investigación el lector encuentra un análisis de la influencia de ciertos factores en la vida y circunstancias de Josefina Vicens que se permean en *El libro vacío*, por ejemplo, la estrecha relación de Vicens con Amelia Pardo (su abuela materna). Le debemos a Durán una reconstrucción de las lecturas que pudieron haber influido a Vicens, entre las que se encuentran: Los Pardallán de Miguel Zérvaco (lectura popular juvenil en los años 20), Dostoievski, Tolstoi, Chejov, Pérez Galdós, Proust, Virginia Woolf.

El uso del travestismo en *El libro vacío* como herramienta literaria, es planteada por Durán como:

La apropiación del triunfo por Josefina Vicens, equivaldría al hecho metafórico de soñar que sueña y escribir que escribe, y de esta manera nos encontramos al sujeto simulante (la autora) silenciado y contenido en el sujeto simulado, (el protagonista) usurpando así el lugar de una figura ajena; además de la consolidación de una conciencia que por fin cree irse encontrando a sí misma (80).

Nos encontramos ante una manera de estudiar la condición de artista de José García y su relación con Josefina Vicens y cómo a través del travestismo como herramienta literaria se hace funcionar a *El libro vacío* pero aún sigue pesando mucho la biografía de Josefina Vicens al analizar una obra que exige más que un recurso y datos biográficos.

En “La destrucción de la escritura viril y el ingreso de la mujer al discurso literario: *El libro vacío* y *Los recuerdos del porvenir*”, Ignacio Sánchez Prado realiza un

acercamiento de tipo contextual histórico siguiendo los orígenes del proceso de ingreso de las mujeres a la literatura en México.

Sánchez Prado revisa la crítica de Jiménez Rueda, la cual, puntualiza que era hacia una literatura afeminada y no femenina, o sea, a los Contemporáneos así como la falta de participación de la mujer en los espacios literarios hasta los años cincuenta. Pues si bien, durante los años treinta Frida Kahlo, Antonieta Rivas Mercado, Guadalupe Marín o Nellie Campobello intervinieron en la esfera cultural sólo fue desde un performance público de controversias. Por tanto, la generación donde podemos ubicar a Vicens se ve conformada con figuras como: Elena Garro, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, mujeres que se inician ya con proyectos y no con controversias.

Sánchez Prado encuentra en *El libro vacío* una subversión en la tradición literaria mexicana por la forma en que conjura el espectro de la figura femenina donde se opera de manera análoga en distintos niveles:

La colonización de la voz masculina para poner en escena sus límites y su imposibilidad, la construcción de un escenario privado que devela el absurdo de la posición de poder del sujeto masculino, la escritura de una novela que, desde un espacio de gran capital cultural, rompe de tajo con la herencia escritural que determinó el deber ser de la novela en las últimas cinco décadas (155).

Es una aproximación histórica que nos orienta sobre la posición como escritora en que se encontraba Vicens, por otro lado, Sánchez Prado encuentra un poder subversivo en el discurso de Vicens, ya que, como Barrau creen que “trasciende las fronteras del género”, sin embargo, Prado va más allá y sugiere que Vicens “articula otro tipo de resistencias, como la utilización de esta misma mediocridad de la vida de los personajes como forma de criticar la clase media resultante del proyecto de modernización que el régimen de Miguel Alemán llevaba a cabo en esos años” (155).

No sé si haya sido la intención de la autora dar cuenta del fracaso del proyecto de modernización o no, pero sí concuerdo en que Vicens entendía el asedio de los géneros, pues su visión del mundo era incluyente.

Mayuli Morales recurre a los estudios de género en su artículo “Josefina Vicens: el escritor fragmentado o la deconstrucción masculina” para proponer que existe “una perspectiva femenina interna desde la que se construye en el texto el narrador-protagonista, la cual se realiza en esa entidad” (6). Este trabajo sugiere que en *El libro vacío*, la herramienta metatextual puede verse como una disidencia en el cuestionamiento del ser, específicamente, ser masculino. Además, la autora sugiere que la perspectiva femenina se delata en lo privado: la casa, los problemas familiares, el silencio, que se contraponen a lo que quisiera alcanzar: lo universal, masculino, la experiencia que, por ejemplo, le ayudaría a escribir una novela de aventuras (12).

Además, Morales hace una aportación interesante a los acercamientos a *El libro vacío* desde la teoría de género: nos habla de una relación entre palabra y representación de lo real, es decir, dice la autora que el lenguaje remite a la ficción, por tanto, *El libro vacío* nos muestra una visión ficcionalizada de la realidad.

Está mostrando los asedios de los roles de género pero al mismo tiempo, como ya muchos críticos han notado, la concepción de José García, de una buena obra viene de lo que las instituciones marcan como cultura, o sea, lo universal.

En lo personal, tras leer estos trabajos que indagan sobre la elección de Josefina Vicens por personajes masculinos, qué puede decir *El libro vacío* sobre los roles de género en México, si hay o no una perspectiva femenina y la contextualización del ingreso de la mujer en la esfera cultural mexicana, se puede ver lo necesario que era plantearse y reflexionar sobre el contexto y las implicaciones de hacer uso de un

personaje masculino que quiere escribir pero no puede. Sin embargo, creo que como toda teoría, no puede dar cuenta de la totalidad de elementos que hacen que una obra como *El libro vacío* siga impactando en lectores y queramos saber qué quiere hacer como escritor José García.

Veremos adelante, cómo las demás aproximaciones críticas nos van abriendo el camino de *El libro vacío* y ver cómo lo han interpretado.

1.4.3 Un análisis semiótico de *El libro vacío*

En su libro *La enunciación*, Guadalupe Chiunti realiza un análisis semiótico de corte greimasiano de los elementos enunciativos del texto, es decir, los papeles del enunciador y el enunciatario dentro de sus marcos enunciativos. Chiunti llama su trabajo "análisis ilustrativo" (106) y nos ofrece los elementos que lo conforman Preámbulo y Proceso de escritura. El primero se refiere a las primeras páginas del libro que sugieren una escritura *a posteriori*, mientras que el segundo es una puesta en escena de los problemas que acechan a José García, el problema entre escribir y dejar de hacerlo. Asimismo, nos dice Chiunti que el "Proceso de escritura" a pesar de ser el cuaderno uno, tendría la función de poner a prueba el carácter literario; el cuaderno dos, el vacío, sería la literatura que habría querido escribir.

A pesar de ser un trabajo ilustrativo creo que sirve de base para nuestra investigación, pues será importante reflexionar qué logró en el cuaderno uno y qué podría lograr en caso de que José García se animara a llenar el cuaderno dos.

1.4.4 Aproximación a *El libro vacío* desde el existencialismo

En "Josefina Vicens: una existencialista olvidada", María Lozano realiza un análisis desde el existencialismo. La autora observa en *El libro vacío* "síntomas de la confusión

espiritual de la época” (1), es decir “problemas últimos de la existencia” (4) y, por tanto, una “novela de crisis” (4). La autora sugiere que el existencialismo está presente como un modo de ser en la obra, es decir, una disposición ante la vida (4). *El libro vacío*, dice Lozano, se encuentra dentro del existencialismo moderno, aquel del ateísmo que se advierte en la profunda soledad de José García. Pero, una se resiste a creer que la soledad sea universal, en José García va adquiriendo a lo largo de la novela un carácter particular.

Lozano advierte que José García cumple con ciertas características de personajes de obras existencialistas: lucidez con que percibe sus fallas, sus anormalidades, sus limitaciones, su condición de hombres ordinarios, grises e indiferenciados (6). Algunos autores que también han creado personajes afines a estas características son Juan Carlos Onetti y José Revueltas.

Asimismo, la autora dice que José García tiene una incapacidad para romper su rutina protectora pero una se pregunta, qué no para eso sirven, en parte, los cuadernos de José García: para evadir, cuestionar y encontrarse a través de una escritura que lo lleve a crear una obra maestra y luego, trascender, alcanzar el reconocimiento.

Si José García siente opresión de la sociedad tiene que ver más con su contexto social que con el espíritu de la época, pero coincido con Lozano en que “Jose Garcia vive para sí por medio de sus cuadernos. Escribir es la toma de conciencia y búsqueda de realización de su ser”, José García tiene un fin: escribir una novela y si bien, se desespera, la novela deja entrever que el protagonista no se dará por vencido en su proyecto, pues el final lo dice todo: “Tengo que encontrar la primera frase”.

1.4.5 Un análisis desde la perspectiva del personaje alienado, la crisis del sujeto y deshumanización social, en *El libro vacío*:

En “Subjetividad, literatura y alienación en *El libro vacío* de Josefina Vicens”, Aralia López realiza un análisis tomando en cuenta la condición de José García como personaje alienado en una sociedad anímica. López reconoce el empleo de la metaficción como un medio para reflexionar sobre la “crisis del sujeto en una organización social en tránsito” y define a José como un “personaje existencialista” que puede apreciarse, según la autora, en una conciencia existencial que se presenta precaria para dar cuenta de procesos históricos. Asimismo, señala a *Niebla* de Miguel de Unamuno como una novela afín a *El libro vacío*, donde el vacío del hombre y el espíritu de la época son los ingredientes claves para entender dichas obras. Esta interpretación, nos parece acorde con la lectura de Paz sobre la incomunicación, el vacío del hombre y el espíritu de la época. Pero también debemos decir que Aralia López, acertadamente habla del tipo de literatura que se querría hacer en el cuaderno dos “una novela coherente, de corte realista, objetiva y verídica, de acuerdo con una racionalidad que ya no es vigente” (90). Sin embargo, lo que realmente interpreta la autora es señalar en *El libro vacío* la representación del “síntoma de la deshumanización social, la descripción de la supresión y el oscurecimiento de la subjetividad individual y social y de las fuerzas vitales que podrían constituir las” (97). Es, pues, una interpretación válida, que reconoce la subjetividad del personaje y sus similitudes con obras como *Niebla* que tratan sobre un personaje tipo: alienado. Pero, me parece, José García no es propiamente un existencialista, no es el mundo en general lo que oprime sus deseos, son sus deseos de encontrar un estilo que lo lleve a crear la gran obra que haga a las gentes decir: ¡El libro de José García!

1.4.6 Aproximación a *El libro vacío* desde la corriente del nouveau roman

En cuanto a la corriente del nouveau roman, Alejandra Herrera es quien ha analizado esta perspectiva en su artículo “El libro vacío y sus significados”. En su investigación,

Herrera reflexiona sobre las ideas de la deshumanización que se representa a través de las experiencias del personaje en la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato. El tema central del análisis de Herrera radica en el cuestionamiento sobre el quehacer literario y, me parece importante mencionar que la autora se refiere como autor de *El libro vacío* a José García, con lo cual concuerdo. El meollo de la trama, dice Herrera, es la escisión del personaje. Sugiere Herrera que “Si bien es cierto que este escritor no encuentra la gran idea, ni el tema trascendente que necesariamente tendría que ser comunicado, expresado a través de las palabras y convertido en libro, quizá logra algo más ambicioso: que su verdad emerja” (198). Esto es interesante pero parece que se le niega la posibilidad de ser escritor y sólo lograr decir quién es José García. Pero no estamos muy seguros, pues después la autora dice que en la propia vida de José García y su cotidianeidad ha surgido el verdadero libro, es decir, aquel que habla de la condición humana (198). Entendemos la postura de la autora, pero me parece que es un intento de rescatar a José García de su indecisión, de su autocrítica negativa y sólo busca decirle al personaje que ya ha dado todo de sí, pero eso difiere con el final de la obra: Tengo que encontrar la primera frase, tengo que encontrarla. Es una prueba, que sólo está ensayando, que sigue buscando y que el relato de su vida y su experiencia sólo es el preámbulo para la gran obra que, con suerte, escribirá algún día.

1.4.7 La perspectiva del proceso creativo en *El libro vacío*

El trabajo de Fabienne Bradu se ha convertido en un referente para *El libro vacío*. Bradu apuesta por un análisis con pretensiones objetivistas al tratar de igualar a José García con Josefina Vicens en la misma medida que podemos hablar de Madame Bovary y Flaubert. Bradu percibe en la escritura de *El libro vacío* una voz disonante de la del protagonista, a la cual ha llamado voz magíster. Según Bradu, la voz magíster la podemos encontrar en las reflexiones que acompañan cada capítulo, en las imágenes de

carácter poético, en las preguntas que lanza el protagonista. Para Bradu, es la voz de Josefina Vicens la que se permea en la voz magíster. Es cierto que hay una disonancia entre una escritura que se asemeja más al género del diario y otra que se aproxima a lo literario. Sin embargo, creo que es José García quien está detrás de estas proezas literarias, pues por muy escueto que sea el corpus de lecturas que lo acompañan, creo que se ve influenciado por ellas. Es el personaje quien está ensayando con lo que conoce y creando un estilo propio que se permea en sus anécdotas cotidianas.

En “Encuentros creativos de Josefina Vicens con José García y Luis Alfonso. Personajes con un discurso propio”, Isabel Strange apuesta por un análisis desde la teoría estética de Bajtín, primordialmente en el texto “Autor y héroe en la actividad estética” donde se explica cómo, creador, obra y personajes forman parte de una totalidad estética en la que “cada elemento puede ser observado y estudiado de manera independiente” (183). Strange, sugiere que los personajes pueden ser vistos como objetos estéticos y como sujetos con una particular visión del mundo (183). Vemos en su análisis observaciones acordes a nuestra lectura como el que José García no es dueño de su entorno, pero dice Strange, que además no cuenta con una identidad hegemónica, pues siempre está supeditado a su entorno (181). Strange también reivindica en su análisis el no confundir la actitud del personaje con la del creador, en este caso, con Josefina Vicens (184). Sin embargo, sí retoma el ya citado problema de escritura que compartía Vicens con José García. Sólo agrega Strange que “el afecto del protagonista por la escritura define los aspectos de su vida” (188), por tanto la escritura “lo impulsa a anunciar sus inquietudes más íntimas” (189).

1.4.8 Acercamientos a *El libro vacío* desde la metaficción

El artículo de Adriana Gutiérrez “Dualidad de la escritura y en la escritura: *El libro vacío*, de Josefina Vicens” tiene más de veinte años que vio la luz y por primera vez puntualiza con todas sus letras el carácter de *El libro vacío*: la metaficción. Ella reitera, como hemos visto anteriormente, lo tardío de una crítica más profunda hacia *El libro vacío* en los años ochenta y cómo se comienza a insistir en la importancia de un texto que se sostiene principalmente a partir de una reflexión en torno al acto de escribir (3). Sin embargo, Gutiérrez sugiere que el hilo conductor de *El libro vacío* es el desdoblamiento psíquico del personaje. Parecido a Fabienne Bradu, Adriana Gutierrez opta por analizar la dualidad que ya había señalado Domenella, y sólo habla de un narrador y metanarrador. El primero se encarga de los acontecimientos tal cual pasaron (material en bruto) que se asemeja más al género del diario, mientras que el metanarrador es el hipercrítico que lanza las reflexiones y siempre cuestiona la calidad de lo escrito. Lo que vemos en la investigación de Ana Gutiérrez es el primer análisis donde se intenta ir hacia lo metaliterario de *El libro vacío*, sin embargo, creo que no va demasiado lejos en su análisis, pues anteriormente Bradu, Domenella y Saltz, a partir de otra perspectiva, hablan de un imaginario colectivo sobre la literatura y el autor, mientras que Gutiérrez sólo añade que nos encontramos ante una obra autorreferencial que esboza su propia poética. Me parece que podría haber un aparato teórico que sustente su investigación y añada más elementos interpretativos.

Siguiendo a Bradu, Donají Cuéllar sugiere en “Narrativa experimental: el lugar de *El libro vacío*” que quizá nos encontremos ante una obra que busca en su tema a la propia literatura como lo quería Flaubert “Posibilidad subjetiva que permite al autor crearse a sí mismo en el relato [...] permite al autor ser él su propia escritura” (9), tal como ocurre en la novela y se traduce en lo autorreferencial y metafictional.

Cuéllar encuentra tres voces dentro de *El libro vacío*: la voz del escritor, del crítico y del anónimo José García sin privilegiar ninguno (9). Cabe resaltar que en la voz del crítico, Gutiérrez sugiere que se ponen en cuestión las nociones de creación y originalidad, los cuales se oponen a los recursos de una novela tradicional: personajes arquetípicos, investigación histórica. El narrador evocaría el mito de Sísifo. Hay pues, un equilibrio entre invención e imitación que desemboca en “una escritura proteica que posibilite el exorcismo del vacío” (10). Coincido con la autora en ver en José García un compromiso de la escritura a través de la verdad. Además, me parece prudente que Cuéllar sugiera en José García un intento de liberar la escritura del peso de una tradición que “ya vivió su mejor momento” (11).

Así como es acertado que Cuéllar vea que en *El libro vacío* se habla de una escritura que pide acabar con el uso del Yo y la obra que José García espera realizar algún día es aquella del gran rumor, que comunique algo a sus semejantes. Pero insisto en que se debería de ir más lejos y arriesgarse en una interpretación que nos hable más sobre los recursos que José García podría usar como autor, cuáles son sus posibilidades y darle la oportunidad como un escritor en proceso de maduración.

A lo largo del capítulo tratamos de reconstruir el lugar que tiene Josefina Vicens en el campo cultural mexicano, cómo la Carta de Octavio Paz—que ya para 1958 representaba una autoridad literaria en el país—, ayudó como un sello de aprobación y consagración para que fuera leída más allá de unos cuantos lectores. La pronta traducción al francés, su reedición en 1978 que lleva como prefacio la Carta de Paz, así como las diferentes reediciones que tuvo hasta llegar a la serie de Letras Mexicanas en la SEP, lograron afianzarla en el canon.

Desde 1980 se señala la importancia de la escritura dentro de la novela de Vicens, pero el tema de “la escritura” como tema fundamental se ve subordinado a la biografía y opinión de Vicens por tratar de ver ahí la presencia de la escritora, como si sólo lo relacionado con el género tuviera que ver con la novela.

Se ha señalado la singular vida de Josefina Vicens pero al mismo tiempo, se insiste en el hecho de la dificultad que implicaba para una mujer ingresar al mundo cultural: que debió hacerlo usurpando o por medio del performance. El recurso fue lo de menos, porque de alguna u otra manera, la lección que da Vicens es que el verdadero marginado de la cultura sería José García: un hombre de familia, de clase media que intenta ser escritor. Y no ella, una mujer que supo moverse en el momento indicado con la gente indicada y además, defendió su pasión principal (la escritura), quizá sacrificando o no, muchas cosas, pero eso, José García no lo hace.

Por tanto, debemos entender que las lecturas críticas han nutrido a esta singular novela desde distintas perspectivas, a partir de la vida de Vicens, el proceso creativo en la construcción del personaje, de las reflexiones que suscitaron el empleo de un personaje masculino y sus posibles consecuencias de género, sobre el espíritu de la época, la deshumanización, el nouveau roman hasta llegar al reconocimiento de una novela que se adelantó a su época al reflexionar sobre la escritura y emplear la metaficción. Sin embargo, la investigación aun tiene que darle la oportunidad a José García como escritor y permitir mostrar qué podría hacer José García como narrador: qué tipo de obras querría escribir pero no sólo eso: cuáles sería capaz de escribir según el estilo que muestra y su poética.

Capítulo II. La teoría de metaficción de Linda Hutcheon y el concepto de intertextualidad de Julia Kristeva.

“La palabra, que había nacido sólo para ser ficción,
ilustración imaginaria con la que los hombres podían
repetirse en simulacro sus acciones, sentadas junto al fuego,
se hizo madre de engaños cuando se la erigió en decidora de verdades”

Rafael Sánchez Ferlosio

En su libro *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Francisco Orejas señala que la metaficción se formó como un neologismo a partir de la preposición griega meta, la cual significa <<junto a, después, entre>>: detrás, más allá, en medio de>> (23). Lo “meta” puede ser concebido como un cortocircuito entre el plano del acto de narrar cuando pasa a constituirse en materia narrada o viceversa. Esta primera aproximación al concepto de metaficción, apela a un lenguaje que habla de sí mismo. Añade Jesús Camarero en *Metaliteratura* que, para entender esta noción debemos pensarla como

una literatura de la literatura, en la que el texto se refiere, además de a otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, un conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas al texto como un elemento más del sistema de delación programada de la obra literaria (10).

Esta aproximación va acorde con nuestro objeto de estudio: *El libro vacío*, una obra donde el personaje principal, José García, en el interior de la ficción reflexiona sobre la construcción de su propio texto. El efecto metafictional, podemos decirlo desde ahora, surge cuando el metalenguaje que opera como código acompañante se convierte en lenguaje objeto del relato.

Es necesario aclarar por qué, aunque nos referimos a una teoría de la metaficción, hemos usado la definición de Jesús Camarero quien trabaja con

“metaliteratura”. Como sabemos, autorreferencialidad, metaliteratura y metaficción son términos que comparten características pero no son asimilables. La autorreferencialidad es un término que abarca un plano más general, se asocia a la intertextualidad y a la intericonicidad; por su parte, la metaliteratura se centra en la autorreferencia pero circunscrita al ámbito literario y finalmente, la metaficción, es en sentido restringido, aplicable a los dominios narrativos, ficcionales, por eso, como justificaremos más adelante, la hemos decidido usar para el análisis de nuestro objeto de estudio.

Cabe señalar que la metaficción no es algo nuevo ni un invento de los escritores que pertenecen al siglo XX. Los rasgos de libertad y autonomía en el texto ya los encontramos en Cervantes, Sterne y Diderot, por citar algunos. La reflexión sobre la escritura, la diégesis, el juego de narradores se había inaugurado antes, pero con el auge de la novela realista y más aún, con la asociación de novela como realismo del producto acarrió como consecuencia que el llamado realismo se identificara con lo verdadero, con lo universal y el buen arte en general.

Si las características metaficcionales no son algo nuevo y se encontraban desde mucho antes que se acuñara el término, podemos entender por qué la discusión se sitúa en un ejercicio historiográfico, en el que se considera el fenómeno como <<inherente a la tradición literaria>>frente a su modo de relación con la modernidad. Podemos rastrear el resurgimiento de esta tradición de libertad y autonomía si pensamos en las propuestas teóricas que ya se planteaban la diferencia entre escritura y literatura, así como la teoría de la recepción, donde el papel del lector será clave en este tipo de manifestaciones literarias. También es necesario recordar las vanguardias, que desde la segunda mitad del XIX, buscaban una renovación estética.

Tomando en cuenta lo anterior, sólo era cuestión de tiempo que tras las vanguardias, con autores como Proust, André Gide, Virginia Woolf y James Joyce, la renovación estética y la importancia de la forma cobraran un nuevo significado y valor.

Otra consideración, no menos importante, es recordar que la autorreferencialidad y lo “meta” no es exclusivo de la literatura. Estas manifestaciones se encuentran también en la pintura como el famoso cuadro “Las meninas” de Velázquez o el cine, pensamos en “El ladrón de las orquídeas” (2002) de Spike Jonze.

Decíamos que el término de metaficción se acuña un poco tarde, es en 1970 cuando William Gass utiliza esta expresión en su artículo “Philosophy and the form of Fiction”. A partir de la identificación de este tipo de ficción autorreflexiva, diversos críticos han tratado de definir este fenómeno con múltiples propuestas. En realidad, aunque son varios los sentidos que cada uno propone, es notorio que las concepciones van desde las más amplias hasta las más restringidas. Así, podemos dividir a la crítica de la metaficción en dos escuelas: la angloamericana y la europea.

En la primera, encontramos un carácter crítico-histórico-literario, por ejemplo se encontrarían Linda Hutcheon, con su aportación de autoconsciencia como narcisismo narrativo y su tipología de la metaficción que desarrolla en *Narcissistic Narrative* (1984); *A Theory of Parody. The Teachings of Twenty-Century Art Forms* (1985); *A Poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988); *The Politics of Posmodernism* (1989) o en *Irony's Edge* (1994). Patricia Waugh con su libro *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), o bien, otros teóricos que han usado diversos términos para explicar este fenómeno narrativo como la literatura del agotamiento, el cual aparece en *The Literature of Exhaustion* de John Stark (1974), tomando como punto de partida las obras de Vladimir Nabokov, Borges y Barth. La

novela autoconsciente, que se encuentra en *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* de Robert Alter (1975), el cual apela a la inagotabilidad del género que va desde Cervantes, Laurence Sterne, Denis Diderot y André Gide. La novela autogeneradora, del estudio *The Self-Begetting Novel*, de Steven Kellman (1980). La novela reflexiva, propuesta de Michael Boyd en *The Reflexive Novel: Fiction as Critique* (1983), analiza las obras de autores como Joseph Conrad, William Faulkner, Virginia Woolf, James Joyce, Samuel Beckett y Vladimir Nabokov. La antinovela, el cual fue de uso muy común en la escuela angloamericana, pero cabe destacar que es Jean-Paul Sartre quien lo utiliza, en el prólogo a *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute (1957).

Los teóricos europeos han optado por el enfoque lingüístico de Saussure a Greimas y Benveniste, Jakobson y el formalismo ruso. Además, suelen centrar su reflexión en torno a las relaciones entre textos, como el de Mijail Bajtín que denomina polifonía o dialogismo en *La palabra en la novela* (1934 y 1935); Roland Barthes con la literatura de segundo grado y el texto como <tejido de citas> en trabajos como “La muerte del autor” (1968); Julia Kristeva quien trabaja el concepto de intertextualidad en *Semiótica* (1969), a partir de dos trabajos de Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) y *La obra de François Rabelais* (1965); Gérard Genette usa los términos de transtextualidad e hipertextualidad en *Palimpsestos* (1982); Jean Ricardou al trabajar el nouveau roman opta por el “mise en abyme” en *Nouveau roman* (1973) y en *Nouveaux problèmes du roman* (1978) y Lucien Dallenbach quien dedica también un amplio estudio al “mise en abyme” en *Le récit spéculaire* (1977).

Tras hablar brevemente de la teoría de la metaficción cabría responder por qué utilizar a Linda Hutcheon. La hemos elegido porque nos parece pertinente su concepción del género narrativo como narcisista. El mito de Narciso lo usa para

presentarlo como la condición natural de la novela. Además, dice Hutcheon que fue Freud quien confirió al narcisismo el estatus de condición universal original del hombre, y con ello, lo llevo más allá de la idea de comportamiento patológico (1). El mito de Narciso es replanteado por Hutcheon y con ello, busca responder a cierta crítica que ve en la narrativa metaficcional la muerte de la novela. Esta teórica canadiense, sugiere que el género de la novela es algo vivo y que está en constante renovación. Para Hutcheon, la escritura y la lectura siempre han sido partes activas.

Para el análisis de nuestro objeto de estudio, nos basaremos en su libro *Narcissistic Narrative* (1984). Usaremos su definición de metaficción y de la tipología que establece en dicho libro, usaremos la noción de “narcisismo manifiesto o abierto” “overt narcissism” en sus subdivisiones diegéticas y lingüísticas y el uso de “mise en abyme”.⁹

2.1 *Narcissistic Narrative* (1984)

Narcissistic Narrative corresponde a su investigación de doctorado. Linda Hutcheon refiere que su decisión por el estudio de la metaficción surge por las manifestaciones literarias de la década de los sesenta, estas son, el llamado “Boom” latinoamericano, el nouveau roman y el nouveau nouveau roman en Francia, los trabajos del Gruppo 63 en Italia, y la ficción de la posguerra en Estados Unidos y en Europa.

En todos los ejemplos aludidos, sus procesos de creación (poiesis) fueron transformados en el tema de las novelas. Sus reflexiones empezaron a girar en torno a cómo el placer de la lectura se dirigía más hacia el funcionamiento de una novela, que

⁹ Linda Hutcheon refiere que la expresión “mise en abyme” es usada por primera vez en 1939 por André Gide. Podemos entender la técnica del “mise en abyme” como duplicación en el interior de la obra. Para hablar de “mise en abyme” hay que recordar que debe haber una réplica “the heraldic image of an escutcheon bearing in its centre a miniature replica of itself”(55). La imagen del espejo es central para entender esta noción, pero también recordarla como todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene. Algunos ejemplos clásicos los podemos observar en el cuadro de Velázquez “Las meninas”.

en enterarnos en el desarrollo de la historia. Pero nos advierte Hutcheon que la crítica vio en estas obras, la muerte de la novela. Su propuesta consiste en crear una tipología para nombrar no sólo a estas obras, sino a otras de la tradición literaria que se emparentan con estas características, los Siglos de Oro españoles, con el uso de espejismos y la focalización en lo lingüístico, pero también en el siglo XVIII y XIX. Por tanto, debemos entender la narrativa como un todo y no como algo que ha progresado de un modo orientado.

Además de ofrecer una tipología que pueda guiar al lector, Hutcheon dedica dos capítulos para el análisis a dos obras literarias, estas son *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles, *La macchina mondiale* (1965) de Paolo Volponi.

2.1.1 Metaficción

Linda Hutcheon define metaficción por las siguientes características:

1. Metaficción es “fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and /or linguistic identity (1). Podemos observar que su reflexión recae sobre los comentarios que hay dentro de la ficción sobre la construcción narrativa o lingüística. Esto es importante porque lo retomará para realizar su tipología.
2. “Reading and writing are both active, creative exercises and always have been” (37). Apoyándose en Wolfgang Iser, Hutcheon sugiere que en metaficción el lector y el acto de lectura se vuelven parte de la temática de la situación narrativa, el lector adquiere una función de co-producción.
3. “Literary history suggests that new critical languages are necessarily developed in order to come to terms with new literary forms” (36). En el caso de la narrativa metaficcional se hace patente esta idea, ya que podría tener la función

de desafiar los conceptos decimonónicos del realismo, como una tentativa de hacer válida una redefinición de lo “real”, desde la historia de la literatura.

4. A partir de la reflexión sobre los conceptos de mimesis del producto y mimesis del proceso, Hutcheon sugiere que la narrativa metaficcional se enfoca en la mimesis del proceso para demandar al lector una lectura activa y crítica sobre lo que lee, además, le permite tener una conciencia sobre el trabajo y la construcción del texto. En términos de Ingarden, concretizar.
5. “Metafiction is still fiction, despite the shift in focus of narration from the product it presents to the process it is” (39). La metaficción puede ser concebida como la muerte de la novela, pero Hutcheon sugiere que sigue siendo ficción, la autorepresentación es representación.
6. “Mimesis is never limited to a naïve copying at the level of product alone” (41). Hutcheon revisa el concepto de mimesis que aparece en la *Poética* de Aristóteles y señala que quizá se ha interpretado mal: una imitación estética, dice la autora, implica una integración completa y armónica de las partes en un todo orgánico, incluso si esas partes incluyen lo irracional o lo imposible.
7. “The use of micro-macro allegorical mirroring and mises en abyme in metafiction contests that very image of passivity, making the mirror productive as the genetic core of the work” (42). En esta cita se refiere a la novela realista como mimesis de producto y sugiere que provoca una lectura pasiva, pues el lector sólo se limita a ver qué tan bien es representada la historia con respecto a la realidad, de alguna manera, es un tipo de narrativa que oculta sus costuras, su proceso de producción. En cambio, al multiplicar los espejos, la metaficción, tal como Narciso, vuelve sobre sí misma y produce un cambio al reflejar su

construcción, y por ende, tomar conciencia de que estamos ante un texto de ficción que demanda a un lector crítico y competente.

8. “Metafiction has two major focuses: the first is on its linguistics and narrative structures, and the second is on the role on the reader” (45). Como hemos visto, la metaficción, no sólo se cuestiona a sí misma, sino que rescata al lector para hacerlo partícipe de la producción.

Con las citas que ilustran lo característico de la metaficción, podemos resumir que, para Hutcheon, la metaficción está en una permanente reflexión y cuestionamiento sobre el proceso de construcción del texto y el lenguaje. También intentamos mostrar cómo la autora, hace un llamado al lector por entender este tipo de manifestaciones literarias sin prejuicios y recordarle a través de la historia de la literatura que novela no es un equivalente a realismo. El género de la novela no siempre implicó una lectura pasiva. Sin embargo, los términos realista, realismo y mimesis han provocado un estancamiento en la concepción de la novela.

De las ventajas que señala Hutcheon sobre este tipo de literatura, nos parece importante la del rescate del lector, porque como bien sugiere la teórica canadiense, al involucrarse el lector activamente en el proceso de concretización y co-producción, las posibles críticas ideológicas que puedan surgir de estas novelas, salen del plano textual y llevan al lector a una postura crítica.

2.1.2 Tipología de la metaficción: “overt forms” narcisismo manifiesto o abierto

Decidimos enfocarnos solo en la noción de narcisismo manifiesto, ya que es el que utilizaremos para el análisis del capítulo III. Sin embargo, a grandes rasgos, Hutcheon propone un narcisismo abierto o manifiesto y uno encubierto o cerrado. El primero (al cual creemos pertenece nuestro objeto de estudio), es aquel que tematiza explícitamente

su autoconsciencia a través de un esquema de alegoría, metáfora narrativa o comentario en la narración.

Por el contrario, el narcisismo encubierto se caracteriza porque su autorreflexión es estructuralizada e internalizada. Se asume que el lector conoce el esquema: en este rango entrarían las novelas de detectives, las de fantasía como las de Tolkien y la Edad media, las que se apoyan en estructuras de juego como los nouveaux romanciers, escritores como Robert Coover y Soller; o las novelas eróticas.

Hutcheon sugiere que en el narcisismo manifiesto se utilizan técnicas como el uso del “mise en abyme”, la “alegoría”, la “metáfora”, o de un microcosmos al cambiar el enfoque de la ficción a la narración, ya sea haciendo la narración en la sustancia misma del contenido de la novela, o al socavar la coherencia tradicional de la propia ficción (28).

Creemos conveniente señalar algunas de las características del “mise en abyme”. Hutcheon, sigue a Lucien Dallenbach y sugiere que generalmente, el “mise en abyme” contiene una crítica del texto mismo (55). Pero además, nos habla de tres tipos de “mise en abyme”. El primero es “una reduplicación simple, en el que el fragmento de reflejo tiene una relación de similitud con el conjunto que lo contiene” (55). El segundo tipo se refiere a una “reduplicación repetida ‘al infinito’ en el que el mencionado fragmento sostiene dentro de sí mismo otro fragmento que refleja, y así sucesivamente: un énoncé reflexiona sobre la énonciation o el proceso, la producción, llevada a cabo por los agentes -tanto autor y del lector” (56): este tipo de “mise en abyme” creemos encontrar en *El libro vacío*, donde a menudo vemos que cada afirmación de José García sirve para reflexionar sobre su enunciación (aquella que debe ser sincera, legal). El tercer tipo de duplicación se etiqueta 'aporistique', y aquí el fragmento se supone que debe incluir la obra en la que él mismo se incluye (56).

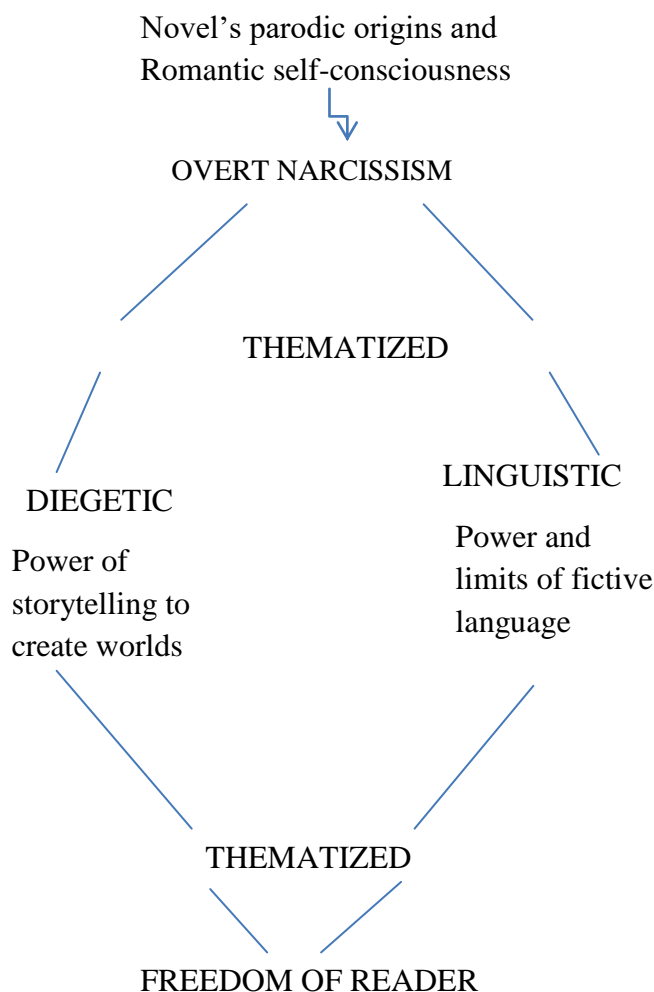
Ahora bien, el narcisismo abierto y encubierto, se subdividen a la vez en diegético o lingüístico.

En el modo diegético, el lector es consciente de que él también, en la lectura, activamente crea un universo ficticio. A menudo uno parodiado, en segundo plano, pero el código narrativo dirigirá su conciencia de este hecho (28). Un ejemplo clásico es el Quijote, la novela imita a Amadís de Gaula, Cervantes pretende ser Cide Hamete Benengeli y Alonso Quijano ser Don Quijote de la Mancha.

Otra característica del modo diegético, es que el texto se despliega a sí mismo como una narrativa, como el edificio gradual de un universo fictivo que se completa con el carácter y la acción (28).

En el modo lingüístico el texto en realidad mostraría sus componentes básicos—la lengua misma cuyos componentes sirven para construir aquel mundo imaginativo (29). Algunos referentes lingüísticos en el texto serán importantes para la construcción de la trama y el carácter, otros tal vez parezcan gratuitos pero operan en la creación de lo que Barthes llama “effet de reel” (29). Entre los autores que cumplen las características del modo lingüístico, podemos encontrar a Donald Barthelme y a Cortázar.¹⁰

¹⁰ El siguiente esquema pertenece al libro de Linda Hutcheon, véase página 156.



Al tener presentes estas características de la metaficción abierta o manifiesta y de sus respectivas modalidades diegéticas y lingüísticas, podemos dar paso a las nociones de Foucault y Kristeva que permitirán profundizar el análisis metafictional.

2.2 “Lenguaje y literatura” de Michel Foucault

Nos interesa “Lenguaje y literatura” porque Foucault ve en el lenguaje literario una función performativa. Para el autor, la literatura es vista como proceso, por lo tanto, va acorde con la idea de metaficción de Linda Hutcheon y con nuestro objeto de estudio. Para comprender mejor cómo se construye el texto de José García, puede ser de ayuda la idea de Foucault sobre la transgresión de la escritura que permite que un sujeto se construya a partir de opiniones, pensamientos que no serían posibles en otros discursos.

Además, veremos que para Foucault, en cada práctica literaria hay una pregunta sobre qué es la literatura, una idea muy recurrente en *El libro vacío*.

A continuación, veremos algunas de las características sobre la literatura, obra y sujeto de la escritura que permiten el complemento con nuestro análisis de metaficción y pueden ayudar a profundizar en el capítulo III, la sección de la construcción de un autor y la autocrítica de la novela:

1. “La literatura es un tercer punto, diferente del lenguaje y diferente de la obra, un tercer punto que es exterior a su línea recta y que por eso mismo dibuja un espacio vacío, una blancura esencial donde nace la pregunta: <<¿Qué es la literatura?>>” (437). Queda clara la distinción que realiza Foucault, la literatura no es lenguaje pero tampoco es la obra: es el cruce entre ellos. Y en ese sentido, la relación entre lenguaje y literatura, demanda una relación activa, práctica, en donde al momento de realización, el sujeto del discurso deberá enfrentarse con la pregunta qué es literatura.
2. “La literatura no está hecha en absoluto de algo inefable: está hecha de algo no inefable, de algo que por consiguiente se podría llamar fábula. Pero tal fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro” (437). Esto responde a las ideas que habían llegado y siguen permeándonos sobre lo sagrado y lo inefable como sinónimos de literatura. Foucault propone desmitificar estas asociaciones y nos muestra que toda escritura es asesinato, en el sentido de que se enfrenta con un corpus literario anterior al que apela y al mismo tiempo, se intenta oponer para ganarse un lugar.
3. “La obra sólo es literatura en el instante mismo de su comienzo, desde su primera frase, desde la página en blanco, y, a decir verdad, no es realmente

literatura sino en la medida en que la página permanece en blanco, en tanto que sobre esta superficie no ha sido escrito nada aún” (438). Esto tiene que ver con las posibilidades de escritura, el proceso de escritura es lo que quizá se asocia a literatura, un proyecto y trayecto que sólo cancela sus infinitas posibilidades al transgredir la página en blanco.

4. “Cada palabra real es en cierto modo una transgresión, que se efectúa en relación con la esencia pura, blanca, vacía, sagrada de la literatura” (438). Como veíamos antes, Foucault hace referencia a este corpus anterior que el autor debe apropiarse y formar una nueva propuesta en la cual, cada intento de escritura es una transgresión, para entrar en la categoría de “literatura”.
5. Cada acto literario nuevo, implica cuatro negaciones, cuatro rechazos, cuatro tentativas de asesinato: en primer lugar, rechazar la literatura de los demás; en segundo lugar, rehusar a los demás el derecho a hacer literatura, discutir que las obras de los demás sean literatura; en tercer lugar, rechazarse a sí mismo, discutirse a sí mismo el derecho a hacer literatura; y finalmente, rehusar hacer o decir en el uso del lenguaje literario algo distinto del asesinato sistemático, realizado, de la literatura (439). Esto es cuando un sujeto se enfrenta a la historia de la literatura y el cómo debe transgredir para ingresar en el estatuto de la literatura.
6. La literatura, la obra literaria, no viene de una especie de blancura anterior al lenguaje, sino justamente de la machaconería de la biblioteca, de la impureza ya asesina de la palabra, y es a partir de ese momento cuando el lenguaje realmente nos hace señas y al mismo tiempo hace señas hacia la literatura (441). La literatura es definida así como el simulacro del libro; pero es sólo mediante la agresión y la violencia contra todos los demás libros.

Como podemos constatar, las ideas de los autores que presentamos no se contradicen, tienen puntos en común que nos ayudan a fortalecer el análisis desde la metaficción. En Foucault nos ayuda a desmitificar esta idea de la literatura como sinónimo de obras. El autor apela a verla como algo activo, práctico y no como lo inefable y oscuro.

La literatura siempre es un simulacro, pero también, rescata al autor y nos lo muestra como un transgresor, un sujeto que debe plantearse la pregunta qué es literatura para poder construirse y permearse con su propuesta sobre lo literario. Es una apuesta y una relación de escarnio de los corpus literarios anteriores y sincrónicos. Estas ideas servirán para el siguiente capítulo donde veremos cómo se construye José García como autor y su poética que transgrede el género de la novela, la cual aspira crear. Ahora, veremos con Kristeva que la intertextualidad va acorde con esta idea de Foucault de la machaconería de la biblioteca.

2.3 Kristeva y la noción de intertextualidad.

Además de querer señalar los rasgos metaficcionales que se encuentran en nuestro objeto de estudio, buscamos desentrañar los libros que se permean en la escritura de nuestro personaje, para tal caso, nos es útil la noción de intertextualidad que desarrolla Kristeva en *Semiótica*.

En *Semiótica*, Kristeva propone direcciones para la elaboración de un análisis abierto con aproximación teórica y científica. Por lo cual, insistirá en algunos conceptos que son difíciles de aislar unos de otros, pero que sirven para entender cómo funciona la intertextualidad. Cabe destacar desde ahora, que su estudio está pensado más para el análisis poético, sin embargo, para nuestro estudio sobre la biblioteca fantasma, nos serán útiles las nociones de anáfora, novela, texto como productividad e intertextualidad.

- 1) La semiótica como ciencia y teoría. Kristeva la entiende como una ciencia interdisciplinaria (echa mano de la lingüística, matemáticas, lógica, psicoanálisis), que interroga a los discursos incluyendo el propio, por tanto, es una ciencia abierta.
- 2) El semanálisis. Es “la articulación que permite la constitución quebrada, estratificada, diferenciada, de una gnoseología materialista, es decir de una teoría científica de los sistemas significativos en la historia y de la historia como sistema significativo” (27). El semanálisis busca designar a los lenguajes operaciones para rescatar al sujeto y a la historia, a través de una continuidad discreta de prácticas significativas.
- 3) El signo, el sujeto y la comunicación. Kristeva realiza una historia del signo a partir de la diada significante/significado, nos habla de un binarismo que bloquea o niega, de alguna manera el espacio y el gesto teatral. El signo exige una cadena comunicativa que implica lo establecido-lo normativo-zona del sujeto y por tanto, un lenguaje estático. Pero también advierte Kristeva, sobre el desdoblamiento del signo y su polisemia en el discurso retórico. Es en la escritura donde el sujeto puede lograr un “descentramiento” en el espacio paragramático y alcanzar ese “sujeto cerológico”. En el texto, se experimenta la muerte del sujeto, pues el sujeto se disuelve en el texto.
- 4) La temporalidad. Kristeva apela por una cronoteoría dentro de la semiótica. La temporalidad le interesa porque un sujeto del discurso no puede suspender el “principio de verdad” discursiva más que en una temporalidad escritural: un presente masivo de la enunciación inferencial.

- 5) La palabra dialógica. Es vista como un cruce de superficies textuales, una espacialización de la palabra situada entre el sujeto, el destinatario y los textos reescritos.
- 6) La anáfora. Kristeva la describe como una conexión semántica no estructural, es un suplemento en la estructura pero es importante porque descentra el principio de causalidad. Es la designación que precede a la significación.
- 7) El intervalo. Es una articulación no interpretable, tiene que ver con el sentido/cuerpo y el uso de la anáfora como un salto hacia otro discurso. Tiene que ver con la relación del genotexto con el fenotexto.
- 8) La novela. Es definida como un texto cerrado, la novela es una práctica semiótica en la que se podrían leer, sintetizados, los trazados de varios enunciados (149). También tiene como característica una doble finición: estructural y composicional.
- 9) El gesto. Es visto como una productividad que deroga la estructura significativa
- 10) El gesto es impersonal y espacial. Es una posibilidad constante de aberración, de incoherencia, de desgarramiento, y por lo tanto, de creación de otros textos semióticos (129).
- 11) Texto como productividad. Rompe la cadena comunicativa e impide la constitución del sujeto. Hay una multiplicidad de marcas y de intervalos no centrada.
- 12) Texto translingüístico. Dice Kristeva que no es irreductible a un enunciado descomponible en partes. Transgrede las leyes de la gramática, de escritura-lectura.
- 13) Intertextualidad. Es un cruce de enunciados tomados a otros textos, es una transposición al habla comunicativa de enunciados anteriores o sincrónicos:

“todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (190).

- 14) La negación. Es el punto de articulación del funcionamiento significativo. Puede ser analizada como operación interna del juicio, la contradicción como definición, o en la negatividad del gesto, o como lo indecible.

Como hemos visto con las características de los conceptos anteriores, Kristeva sugiere que la manera en que un escritor puede participar en la historia es a través de una transgresión de una escritura-lectura, es decir, “mediante una práctica de una estructura significativa en función de o en oposición de otra estructura” (188). La palabra poética es vital para entender a Kristeva porque “sigue una lógica que supera la lógica del discurso codificado, y que no se realiza plenamente más que al margen de la cultura oficial” (189).

Siguiendo a Bajtín, Kristeva apela a un estudio del estatuto de la palabra, nos habla de tres dimensiones del espacio textual en que van a realizarse las operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. Estos elementos están en diálogo. Dice Kristeva que la novela es el lugar donde se puede llevar a cabo las palabras ambivalentes: discursos anteriores o sincrónicos que utiliza el autor para sus propios fines.

Por otra parte, Kristeva sugiere que una novela puede convertirse en un cuestionamiento de la escritura y mostrar la escenificación de la estructura dialógica del libro cuando coincide el sujeto del enunciado (Se) a la vez con el sujeto de la enunciación (Sa) y el Destinatario (D). El texto se hace lectura (cita y comentario) de un

corpus literario exterior, que se construye así como ambivalencia (222). Esta coincidencia está presente en *El libro vacío*, creemos que a partir de ella, se podría ampliar las explicaciones en torno lo que esconde José García, además, al desentrañar los libros que permean su escritura veremos que no es gratuito esa aparición implícita en su cuaderno, tiene que ver con una crítica y su proyecto de escritura.

Quisiéramos puntualizar que la propuesta de Kristeva tiene una intención de crítica ideológica. Al asociar el sistema comunicativo con sistemas cerrados que impiden que el sujeto hable, Kristeva encuentra en la literatura, y específicamente en algunos sistemas poéticos irracionales, la posibilidad de rebasar el sistema comunicativo. Por tanto, lo que interesa es una escritura abierta, que permita la movilidad y podamos llegar a ese sujeto cerológico del que habla, un sujeto que se puede desvanecer y en ese sentido, pueda acercarse a lo real lacaniano.

Aunado al concepto de intertextualidad, Kristeva al igual que Foucault, hace una distinción entre escritura y literatura. Para ella, la literatura tiene que ver con escrituras prefabricadas, mientras que la escritura es vista como el lugar de las infinitas posibilidades que puede alcanzar un texto, un espacio activo donde se interrumpe la comunicación. Y siguiendo esta idea de lo que podría crearse, Kristeva propone dos conceptos para explicar la escritura y la literatura: genotexto y fenotexto. El primero se refiere al conjunto de posibilidades antes de escribir un texto, tiene que ver con la efervescencia creativa antes de que se fije en el texto. El segundo, es lo ya fijado, versión definitiva de un texto, que exige una legibilidad y por tanto, tiene que ver con lo simbólico.

La propuesta de Kristeva es recurrir a esas obras donde el autor no intenta ocultar las costuras de construcción, donde nos permite ver el manuscrito, y en ese sentido, podemos estar en el flujo de lo real y lo simbólico.

En este capítulo he intentado dar cuenta de tres teóricos cuyas ideas se complementan: la posibilidad de la escritura como medio de autoconsciencia, reflexión, y, de alguna manera, que el sujeto tenga una resistencia a lo normativo.

La teoría de la metaficción y las ideas que desarrollan Foucault y Kristeva se nos presentan como propuestas de análisis abiertos y apuntan hacia una formación de sujetos conscientes del lenguaje hegemónico que nos permea. Erróneamente, se ha asociado a las obras metaficcionales con la idea de irracionales, incomprensibles o simples juegos, creo que estos teóricos demuestran con distintos argumentos que este tipo de literatura autoconsciente y autorreflexiva es fructífera y funciona como un espacio para cuestionar distintas concepciones fijas que son obstáculos para la vitalidad del lenguaje y del sujeto.

Estas teorías, tienen que ver con una crisis del sujeto, del lenguaje y de la toma de conciencia. Son propuestas para sacar al sujeto, hacerlo consciente y partícipe de la historia.

Capítulo III. La biblioteca fantasma de José García y su construcción como autor

En el capítulo II revisamos la teoría de Linda Hutcheon, la noción de literatura de Michel Foucault y la de intertextualidad de Julia Kristeva. En este capítulo intentaremos realizar un diálogo entre las nociones básicas de metaficción, narcisismo manifiesto y *El libro vacío*. Cualquier intento por imponer una teoría a una obra literaria sería un desacierto, pues lejos de poder arrojar una nueva interpretación a la obra, podría reducirla a una lectura cerrada y premeditada. Nuestro interés no es imponer nuestra lectura desde la teoría de metaficción como la mejor. Hemos visto que Adriana Gutiérrez y Donají Cuéllar, realizaron lecturas desde dicha teoría. Nosotros creemos que sus lecturas son acertadas sin embargo, también es posible que falte desglosar otra subterránea. Es decir, en los cuadernos de José García el lector puede constatar otras escrituras y estilos que corresponden con distintos tipos de géneros literarios. De revelar qué tipo de literatura influencia a José García podemos llegar a una mejor interpretación sobre su proyecto literario.

Para facilitar el análisis de los cuadernos de José García, ofrecemos una síntesis del argumento de la novela. Después se divide el capítulo en tres apartados que corresponden a los tres teóricos en quienes nos basamos. En cada una de las nociones se incluirá la información que sea pertinente de la teoría y, por supuesto, citas de *El libro vacío* que las ilustren.

José García tiene dos cuadernos. El primero es un borrador donde escribe todas las noches esperando atrapar la idea amplia entre ese montón de cosas inservibles. Sin embargo, el cuaderno dos está vacío porque ha fallado en su proyecto de escribir una novela que interese a todos. Gracias al cuaderno uno podemos observar dos temáticas: una poética que no logra llevar a cabo: escribir en primera persona, no usar la experiencia ni el conocimiento, sólo la imaginación, utilizar un estilo y hacerlo con

naturalidad. Esta poética está en la primera parte del libro, después el personaje dice que ha fallado, la novela no es posible pero debe seguir escribiendo aun cuando no sepa qué es exactamente.

La segunda línea temática se llena de acontecimientos contados sin orden cronológico donde el lector se entera que José García tiene cincuenta y seis años, trabaja en una oficina de contabilidad, está casado y tiene dos hijos: José, de veinte y Lorenzo, de ocho años. También sabemos de su amistad con Pepe Varela, que tuvo una amante, pero lo más importante: conocemos aquellos recuerdos que lo marcaron desde niño: la relación tan estrecha con su abuela, su deseo de ser marinero, su indecisión para elegir su primera novia, un discurso de su padre sobre sus obligaciones como hijo, su iniciación sexual con una mujer mayor, las quejas hacia su trabajo y a su propia familia que lo asfixian. Confesar, aunque después se retracte, que se arrepiente de haberse casado porque entre las obligaciones de padre de familia, la escasez económica y sus indecisiones, el tiempo se le ha ido: sus proyectos de juventud se frustraron pero aun así el personaje no se da por vencido. Al final de la novela José García sigue buscando la primera palabra frase, fuerte, precisa, impresionante.

3.1 Del fracaso de la mimesis, al comentario del proceso

Hemos visto con Linda Hutcheon que la metaficción va más allá de una simple experimentación o juego narrativo, dependiendo de la obra y los recursos que se utilicen, este tipo de narrativa contiene un proyecto literario que, a menudo, engloba una crítica ideológica. Para poder llegar a develar el proyecto literario de *El libro vacío*, es necesario explicar por qué podemos hablar de metaficción en esta novela. Linda Hutcheon entiende metaficción como: “fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and /or linguistic identity” (1). *El libro*

vacío podría describirse como un texto ficcional que intenta realizar ficción dentro de sí mismo. José García (personaje y narrador de la obra) es un hombre de cincuenta y seis años que intenta escribir una novela. Debido a su propósito de convertirse en escritor, el texto que leemos se ve interrumpido por comentarios sobre su calidad narrativa.

Veamos algunos ejemplos de esto: José García se enfrenta a una revisión constante de su escritura: “Después de escrita una cosa, o hasta cuando la estoy escribiendo, se empieza a transformar y me va dejando desnudo” (27). Para él, como a la mayoría de nosotros, le frustra que el lenguaje no logre plasmar completamente lo que buscamos expresar. Además, debemos considerar que el estar desnudo, implica un desprendimiento.

Esta cita pertenece a las primeras páginas del libro: “Empezaré confesando que ya he escrito algo. Algo igual a esto, explicando lo mismo” (28) y, como intentaré argumentar más adelante, dan la impresión de que es una escritura *a posteriori* y bien podría tener la función de un prólogo al cuaderno uno.

Esta cita nos parece significativa porque, a pesar de que *El libro vacío* se construye a partir de momentos de la vida de José García, podemos ver que éstos sólo están ahí subordinados a la real intención de José García: escribir una novela. “Escribo falsedades. Todo lo equivoco, todo resulta inadecuado y, lo que es peor, todo tiene un fondo de interés y soberbia” (89). Cada recuerdo no está al azar, se elige porque representa una explicación a su situación actual.

Podríamos seguir con los ejemplos, pero entonces sería como trasladar todo el libro a este capítulo, ya que la novela se interrumpe en cada párrafo por este tipo de intervenciones de José García.

En el capítulo anterior examinamos la concepción de Linda Hutcheon sobre mimesis del producto y mimesis del proceso, la primera se refiere a las obras que se apegan a la corriente de realismo, mientras que la segunda es el objeto de la metaficción. En *El libro vacío* ocurre algo interesante, José García busca escribir una novela y hacia el tercer capítulo del libro, tras presentar su poética, relata “Preparé un plan, hice una especie de esquema” (31) y a continuación nos habla de su fracaso en la mimesis del producto: esto es, personajes que no logró construir pero que nos darán un indicio de qué tipo de literatura le hubiera gustado producir: “Estaba obsesionado. Apuntaba frases que se me ocurrían de pronto y que—pensaba—quedarían muy bien, muy adecuadas para el momento en que ‘Elena emprendiera el viaje’” (44). Se nos revela el nombre de un personaje que no logra construir. Veremos que el tema del viaje será importante para entender la psicología de José García y su poética. En otro intento como novelista: “Comprendía que ‘en la casa señorial de don Augusto de la Rosa’—un personaje al que inventé con esfuerzo—tenía que haber porcelanas y marfiles”. Este nombre nos recuerda a aquellos personajes de las novelas del siglo XIX donde el apellido y los títulos representaban una clase social privilegiada. Estos ejemplos sirven para exhibir cómo José García intenta realizar esta mimesis del producto: novela realista, pero entonces traiciona su poética ideal y cambia a una mimesis del proceso que, como ya vimos, consiste en una continua relectura y revisión de lo escrito.

Dice Hutcheon que la mimesis del proceso se caracteriza por fomentar una conciencia del trabajo y construcción del texto, ya que José García inicialmente es su único lector, él mismo se vuelve crítico de su texto: encuentra que para crear literatura, hay que echar mano de artificio, no basta con tener imaginación o una trama. Por eso, a cada renglón escrito, vuelve hacia él para comentarlo y decir la falsedad que envuelve su escritura. Al serle difícil ocultar las costuras de su texto y (sin saberlo) nos deja

semidescubierto el uso de otros géneros: novelas de aventuras, diario, novela testimonial-folletón y poesía.

Pero un lector ajeno a José García, ¿a qué se enfrenta? En una lectura pasiva o superficial sólo podemos enterarnos de los hechos, sin orden cronológico, que corresponden a su vida pero, que tienen en común el ser motivo de que no pudiera dedicarse de lleno a escribir su novela (su empleo agobiante, sus responsabilidades como jefe de familia). Sin embargo, en una lectura activa nos podemos dar cuenta que quizá hay una crítica a la novela realista, es decir, ya no es posible imitar a la realidad y plasmarla sin que parezca falsa. Como bien entiende José García, quizá el tipo de libro que quiere realizar ya ha sido escrito. Lo que queda por hacer es escribir, esta vez sin convenciones de un género específico, sólo improvisar, hacer de la escritura misma un simulacro para saciar su deseo de ser escritor.

3.1.1 Ensayo y comentario

En el capítulo II, hablamos de la división que propone Linda Hutcheon entre narcisismo manifiesto o abierto y el encubierto y cerrado. Nosotros consideramos que *El libro vacío* pertenece al manifiesto o abierto porque cumple con las características de autoconsciencia y autorreflexión, la tematización explícita a través de “metáforas narrativas” y el empleo de “mise en abyme”.

La autoconsciencia y autorreflexión se reflejan en un problema tematizado a lo largo de la novela: recuerdos versus fantasías.¹¹ Los recuerdos pertenecen a

¹¹ La frontera entre los recuerdos y la fantasía es débil. Sólo tenemos la versión de José García. Daniel L. Schacter en su libro *En busca de la memoria: el cerebro, la mente y el pasado*, analiza los distintos mecanismos que se utilizan durante el acto de recordar. El autor se basa en ejemplos de casos clínicos y del arte para desmitificar la idea sobre los recuerdos como registros pasivos o literales de la realidad. Además propone que la memoria tiene una función implícita y explícita: en el primer caso, las experiencias pasadas influyen inconscientemente en nuestra percepción, nuestros pensamientos y nuestras acciones (25) Por tanto, sugiere el autor que las fantasías, como los recuerdos, son viajes en el tiempo, que dependen de la subjetividad del recordador. El tema del tiempo, como veremos durante el capítulo, es una constante en *El libro vacío*.

acontecimientos de su vida que explican su personalidad indecisa, su infancia, el rol de jefe de familia, el cargo de oficinista. Estos sucesos inicialmente le sirven para retardar el trazo de la trama de una novela; las fantasías, corresponden a hazañas que le habría gustado realizar y se acompañan de hablas apropiadas y recursos de una literatura aparentemente fantasmal.

Uno de los recursos que se utilizan en el narcisismo manifiesto es el “mise en abyme”. Hutcheon sigue a Dallenbach en su estudio *Le Récit Spéculaire* (1977) y sugiere que generalmente, el “mise en abyme” contiene una crítica del texto mismo (55). Las citas anteriores que incluyen un comentario sobre la calidad narrativa, sugieren que el libro por su tematización sobre el escribir, va a estar colmado de ejemplos con espejos al infinito. Aún así, intentaremos demostrar que algunos tienen una función distinta de la general de escribir o dejar de hacerlo. Recordemos que el primer tipo de “mise en abyme” es “una reduplicación simple, en el que el fragmento de reflejo tiene una relación de similitud con el conjunto que lo contiene” (55). En *El libro vacío* aparecen ciertos fragmentos que confirman esta reduplicación: “Así como tracé un plan cuando pretendí escribir una novela, del mismo modo, desde muy joven, hice un apasionante proyecto de mi vida. Esquemas, proyectos, siempre lo mismo” (182). Estas revelaciones que parecen problemas psicológicos del personaje, son más bien, espejos que guardan similitud con los proyectos a los que ahora se enfrenta José García. Escribe para decirnos por qué no puede escribir. El plan de su novela es sólo un fragmento que refleja el proyecto de su vida: planes inconclusos que se ponen en escena a través de hablas prestadas en una novela supuestamente inconclusa o, como veremos, que incursiona en distintos géneros.

Otro lugar en que encontramos este primer tipo de “mise en abyme” es cuando piensa sobre los sueños irrealizados de juventud y la similitud de edad con su hijo José: “Los

sueños de los veinte años pueden seguir siéndolo toda la vida, y que a su recuerdo no puede añadirse ningún otro que corresponda a la realidad”. (184) José de veinte años y José de cincuenta y siete: la función de este “mise en abyme” es mostrar cómo son diferentes padre e hijo. José es ávido, quiere viajar, poseer cosas. Sin embargo, el personaje ve con miedo a su hijo porque le recuerda su juventud y su fracaso. Es un espejo en el que quiere evitar que José se refleje y caiga en su misma suerte.

El segundo tipo se refiere a una “reduplicación repetida ‘al infinito’ en el que el mencionado fragmento sostiene dentro de sí mismo otro fragmento que refleja, y así sucesivamente: un énoncé reflexiona sobre la énonciation o el proceso, la producción, llevada a cabo por los agentes -tanto autor y del lector” (56). Este tipo de “mise en abyme” es el más recurrente en *El libro vacío*. Uno que engloba a los demás por la naturaleza de la obra y su pretensión es el siguiente, cuando José hijo quiere preguntarle a su padre sobre la novela que escribe: “¡Qué fraude! Debería corresponder legalmente a su interés y decirle: [...] Todo esto y todo lo que iré escribiendo es sólo para decir nada y el resultado será, en último caso, muchas páginas llenas y un libro vacío” (54). No hay mejor cita que ilustre el problema de José García que además corresponde con el título de la obra: un libro vacío, se repite al infinito y sólo nos queda una narración que junta muchas cosas sin lograr (aparentemente) una unidad temática. El primero y segundo tipo de este recurso, ilustra el gran espejo del cuaderno uno: un cuaderno que ha quedado como borrador, así como la vida del personaje que transita entre lo vivido y lo que no llegó a realizar por aplazar sus planes.

Desde diferentes estructuras sintácticas, este comentario aparece en los cuadernos de José García: “¡Cómo me gustaría poder trasladarla [la idea] y explicarla, sin hacerle el más leve daño!” (59). El personaje busca ser sincero y plasmar sus

pensamientos sin que se transformen por el lenguaje. Es una constante en el libro que no puede apartarse de su escritura.

Otro ejemplo significativo, es este tipo de comentario que interrumpe a la escena en que recuerda el nacimiento de José: “Ahora que lo siento tan claro, no sé si escribí la verdad; si realmente sufrí cuando nació mi primer hijo, o si fue algo que imaginé para escribirlo, porque me pareció profundo y propicio a la reflexión” (116). El personaje es consciente de que su recuerdo tiene otro objetivo distinto: volverlo literario y atractivo. Pero también esta cita significa una segunda lectura y revisión a lo anteriormente escrito. Una idea de que José García siempre es autor y lector de sí mismo.

El tercer tipo de duplicación se etiqueta 'aporistique', y aquí el fragmento se supone que debe incluir la obra en la que él mismo se incluye (56). Hutcheon aclara que debemos prestar atención en la posición del “mise en abyme” y hacia qué dirección apunta: ya que puede orientar al lector sobre eventos posteriores que guardan relación entre sí. Es importante tomar en cuenta que cada “mise en abyme” refuerza la intención de autorreferencialidad, por tanto, el lector debe llegar a descubrir por qué el libro se construye de esa manera y no de otra. Un ejemplo de ello, ocurre en el capítulo VI: “Pero todo lo sé ya: caminaba por las calles porque no quería ir a buscarla, ¿sabes?, el hombre tiene siempre un pequeño residuo que lo conforta: su dignidad. Le dice ‘ésa’ con desprecio, pero ‘ésa’ quiere decir ‘ésa’ precisamente y ninguna otra” (67). Esta escena tiene lugar en El Gran Vals donde José García ha llevado (inesperadamente) a su mujer y observa a un hombre que bebe con prisa y pregunta si no ha llegado ‘ésa’. García entiende su situación porque en el capítulo XXI, cuando relate su relación extraconyugal con Lupe Robles, ocurrirá algo similar: “Cuántas noches, solo en este cuarto, lo contemplaba y un momento después me salía a la calle, resulto a buscarla”

(158). Sólo el personaje puede sentir empatía con ese hombre porque ya ha pasado por la misma situación de angustia por reencontrarse con su amante.

La similitud puede ocurrir con eventos pasados, que no se encuentren en la narración pero se evocan. Tal es el caso del capítulo XVIII, cuando recuerda un cuadro de una exposición:

Una vez vi un cuadro en el aparador de una gran tienda de arte: desde una loma, un hombre y una mujer, de espaldas, abrazados, contemplaban el paisaje de su pueblo, un caserío pequeño. Empezaba a oscurecer; todo estaba envuelto en una sombra tenue. Sólo era eso, pero yo sabía que, de esperar un poco, en el cuadro aquel seguiría oscureciendo, más y más, y que al caer la noche el hombre y la mujer se tomarían de la mano y se irían. Lo estuve mirando largo rato. De pronto, como si despertara, me dio mucha vergüenza y me alejé apresuradamente [...] Esa noche también sabía que de esperar un poco, dentro de mí iba a suceder algo (126).

Justo después de recordar este cuadro, y lo que implica—esperar y que suceda algo—él se levanta y produce una acción inesperada: se viste y llega a un bar con desconocidos. Romper con la rutina y buscar una anécdota extraordinaria es lo que necesita José García si quiere escribir este suceso, pues como recordaremos, se había prometido dejar de escribir durante seis meses. Así como el ejemplo anterior, donde la imagen del hombre angustiado por la ausencia de su amante es sinónimo de su situación con Lupe Robles, aquí el cuadro implica un espejo en el que casi puede ser asimilable la acción imaginaria del hombre del cuadro y José García.

La siguiente ocasión donde ocurre este reflejo que contiene a la obra, se encuentra en el capítulo XIII. José García busca tener una idea fija que lo distinga, porque él se considera, hombre de muchas verdades. Entonces comienza la metáfora de las ideas que caen como hojas de árboles; a través del símil, puede explicar su situación como escritor: él se siente ese follaje transitorio, inexperto:

He visto los árboles en invierno, la época del rigor: troncos escuetos, desnudos, silenciosos. Los he visto en primavera, cubiertos de follaje, rumorosos, llenos de frutos. Pero todo eso, el follaje, el rumor y los frutos, es lo que cae, lo nuevo cada vez, lo inexperto. La real existencia del árbol, su continuidad y sustento, están en el tronco invariable [...] No cuento con un solo pensamiento fijo, endurecido. Todos caen de mí, en este cuaderno sumiso, como un follaje provisional, como pensamientos de la estación (96).

El tercer tipo de mise en abyme que acabamos de leer en estos fragmentos sirven al personaje para reflejarse a sí mismo y su obra. Anunciamos que el tema eje de *El libro vacío*, es el escribir o dejar de hacerlo, pero también, como lo anuncia José García, su tema es el pensamiento y las palabras. Si todo gira en torno a ellos, es natural que el personaje busque objetos afines a su experiencia, pues lo más importante es darle un seguimiento al proceso de sus planes creativos y personales.

Entre otros recursos propios del narcisismo manifiesto, abordaremos el caso de una metáfora narrativa presente en la obra:

Estoy diciendo sencillamente, con la misma falta de sentido y objetivo, pero con el mismo incontrolable impulso y deleite con los que un niño se asoma al brocal de un hondo pozo, grita su nombre y escucha emocionado que aquella misteriosa oquedad lo repite. No lo grita para alguien, no lo repite alguien; lo grita él mismo, lo escucha él mismo, pero su nombre ha sido lanzado a una profundidad de la que regresa con un tono solemne, telúrico y tan distinto de aquél en que fue pronunciado, que te hace pensar no en que es un eco, sino una respuesta o un llamado sobrenatural. Hace entonces, del negro vacío, un interlocutor, y vuelve a gritar su nombre, y luego frases cada vez más largas, cuya repetición escucha atento y conmovido (190).

En esta metáfora del niño que grita su nombre en un pozo y es para satisfacción propia, José García quiere hacernos ver que él podría ser ése niño: su narrativa funge en primer lugar para él mismo, quien está atento y sorprendido de que se separen de su propia pluma. Una sensación que se anuncia desde las primeras páginas del libro.

Para concluir con la tipología de Linda Hutcheon, es necesario explicar si se atiene a un narcisismo abierto diegético o lingüístico. Es diegético, dice Hutcheon, si el lector es consciente de que él también, en la lectura, activamente crea un universo ficticio (28). En la obra, José García nos muestra su cuaderno uno, sabemos que el código para esta novela es leer los borradores porque la novela que quería no se concretó. Es en el primer capítulo, donde José García apela a los lectores: “Lo digo sinceramente. Créanme. Es verdad. Además, lo explicaré con sencillez” (25). Este tipo de intervención con el lector, crea un pacto para saber qué encontraremos ahí y cómo se irá construyendo el universo ficticio. “Quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también” (27) “Perdonen. Tengo dos cuadernos. Uno de ellos dice” (28). El personaje de una novela se disculpa y pide que notemos que no quiere escribir.

Por otra parte, es posible que *El libro vacío*, también eche mano de la categoría lingüística, para reforzar el tema eje del cuaderno. Los recursos que emplea para la categoría lingüística son el desdoblamiento del personaje y el uso de anáforas, las cuales van desde palabras como “legal”, “sincero”, “sentí”, la frase “¡Otra vez las palabras!” que evoca un estribillo o coro, lo cual refuerzan el “effet de reel” de Barthes y confirman que el pensamiento-palabras es el tema del libro.

3.2 José García y su poética

En el capítulo II, retomamos a Michel Foucault porque nos interesa la forma en que aborda el tema de la literatura como proceso y como acto performativo. Decidimos dividir este apartado en qué es la literatura, la concepción de escritor/artista de José García, transgresión de la poética de José García, el rito de escritura y la crítica al género de novela.

¿Qué es literatura para José García? más que literatura, José García piensa en arte. Sin embargo, consideramos prudente enfocar su concepción al ámbito literario por ser la narrativa el objeto de su deseo. En el capítulo anterior, vimos que Foucault inicia su análisis por el lenguaje al que llama “murmullo de todo lo que se pronuncia” “hecho de hablas acumuladas en la historia” (436). Al comenzar por la reflexión en torno al lenguaje, es notorio que durante su escritura, José García reconoce que a lo largo de su vida se ha apropiado de distintos tipos de hablas.

El primero—en orden cronológico—lo encontramos cuando es adolescente e imita el habla de los marineros. A continuación reproducimos el fragmento: “Recuerdo las nostálgicas narraciones de los marineros, salpicadas de palabras crudas que yo interpretaba como símbolo de hombría y que después intercalaba profusamente en mi conversación” (175). La siguiente apropiación de habla la encontramos en el lenguaje de los machos de El Gran Vals:

Gritan, golpean la mesa, beben, juran que son muy machos y dan exageradas propinas. Porque el dinero no importa; porque las mujeres dizque son inferiores; porque en su trabajo no pueden gritar; porque el alcohol es piadoso y ¡porque sufren, porque sufren! (125).

Y de nuevo, imita este lenguaje de machos cuando mantiene su relación extraconyugal con Lupe Robles o, cuando se viste en la madrugada para salir de parranda con unos extraños. Lo que queremos decir es que, José García es consciente de los diferentes tipos de hablas que ocupa para su escritura, incluso, llega a confesar que su verdadero lenguaje es el cotidiano, el sencillo que usa al saludar: “Mi única expresión auténtica es la hablada de todos los días; la que no preparo, la que sale naturalmente: el canturreo en el baño; el ‘buenos días’, ligeramente cordial [...] ése es mi lenguaje, el tenue lenguaje de mi destino” (113). Ya que José García ha advertido

que echa mano de otros tipos de habla, veremos qué entiende por literatura y cómo ésta corresponde a un imaginario que desmitifica Foucault.

Recordemos que Foucault define la literatura como un tercer punto, distinto al lenguaje y a la obra, que dibuja “un espacio vacío, una blancura esencial donde nace la pregunta << ¿Qué es la literatura?>>” (437). Lo único que sabemos sobre su ideal de literatura es a través de la poética que le gustaría seguir: no escribir en primera persona (42), escribir como aquellos libros que muestran —lo inefable, milagroso, que hace que una palabra común, oída mil veces sorprenda y golpee (30), escribir aquella literatura que atrapa a los lectores desde la primera palabra (34), escribir algo que interese a todos y no sobre problemas cotidianos (42), no usar la experiencia sino la imaginación (45). Queda claro que la literatura está sobrevalorada para él, la piensa como algo que sólo puede ser practicado por ciertas personas casi elegidas. Pero además, se observa una idea fija de lo que debería ser la literatura. Creemos que apela al género realista, el cual ya se ha convertido casi en una convención para la década de los cincuenta. Al querer llevarlo a cabo, se percata de que no es posible, suena muy falso. Es por eso que veremos a lo largo del libro interrogaciones sobre qué merece la pena contar, cómo se debe escribir, para quién se escribe y qué es lo que hace que una obra trascienda. Es decir, de una idea inmóvil de la literatura, casi del imaginario popular, se traslada a otra en donde ya se ha transgredido la poética y nos muestra sólo el proceso de escritura que sigue llevando mientras espera la primera frase de su soñada novela: fuerte, precisa.

3.2.1 Transgresión de la poética

La nueva poética, por diferenciarla de su ‘ideal de escritura’, la encontramos desde el inicio cuando afirma que “No escribir. Nada más. No escribir. Esa es la fórmula” (27). La fórmula para controlar ese deseo que se apodera de él: llenar de palabras hasta saciar ese vacío.

En el tercer capítulo del libro, José García relata el fracaso que enfrentó cuando quiso crear personajes para su novela. La poética ideal se quebranta desde el inicio, sin embargo, veremos que conserva de ella el marcar un tema: “¿Cómo decirlo? Se trata de escribir y entonces, necesariamente, hay que marcar un tema” (43), parece ser que el tema del libro se va a convertir en las palabras, que siempre preocupan a José García. En una especie de coro o estribillo, encontramos a José García lamentando: “¡Otra vez las palabras! ¡Cómo atormentan! Necesito llenar ese hueco, ese vacío inicial” (43). También podría ser el pensamiento en abstracto el tema del libro, ya que “¿Cómo voy a ordenarlo? A menos que mi protagonista sea el pensamiento, con toda su ilimitada y espléndida libertad, no veo la forma de hilvanar algo de todo esto” (177).

Hacer del pensamiento un tema es clave para que más adelante podamos desentrañar cómo se permean distintos géneros en su escritura. Veamos también cómo se nota esta transición de la poética ideal a una hecha para sí mismo: “En vez de escribir, voy a recordar” (175), “Tendrá algo de viaje, de sorpresa, no ante lo desconocido, sino ante lo nuevamente encontrado” (175). Es notorio que de la imaginación y del gran rumor, decide cambiar hacia su propio pensamiento, pero un pensamiento que engloba ciertos recuerdos, los cuales le permiten viajar en el tiempo, el suyo, que cree, se perdió entre proyectos irrealizados. El tema del viaje y el tiempo serán decisivos en su narración. Teniendo en cuenta estos aspectos, veamos cómo se construye como autor.

3.2.2 La construcción como autor.

El propósito de esta investigación es entender al personaje de José García no sólo como un ser asediado por su entorno social-cultural-histórico, sino también, rescatarlo como

el autor de los cuadernos que leemos. Debido a que este apartado lleva como base teórica a Michel Foucault, es necesario aclarar desde ahora que José García no entraría estrictamente en la concepción de autor que maneja Foucault.

En “¿Qué es un autor?” Foucault establece que la función de autor es “característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (11), José García es un autor en potencia, esto es, García expresa en distintas ocasiones, la necesidad de ser reconocido como escritor. Como el lector recordará, Foucault establece que el nombre de autor será siempre distinto al nombre propio: el personaje lleva un nombre al cual considera impersonal, ajeno al ámbito cultural. El personaje lleva años con la escritura de sus cuadernos y no pertenece al campo cultural de su época. Veremos que José García, intuye los requisitos que se necesitan para formar parte del canon: “Sé que el libro, si lo termino, será uno más entre los millones de libros que nadie comenta y nadie recuerda” (30). La intervención de García, apela a un miedo a ser absorbido por el flujo de la cultura, sin alcanzar el reconocimiento anhelado.

Por otra parte, en el siguiente apartado de Rito de escritura, se observa que las ideas de José García sobre fundirse en la escritura, parecen afines a la propuesta de Roland Barthes. Sin embargo, José sólo busca encontrar la primera frase para su novela. Al sentir angustia, retrasa el momento ante la página en blanco, tal como Foucault plantea la definición de literatura.

Ahora, podemos proceder a describir algunas de las características que encontramos en la construcción de escritor. José García siempre está preocupado por haber desperdiciado su tiempo. Me atrevería a decir que José García concibe su existencia temporal como un instante intenso. Para nuestro personaje, la escritura

representa la posibilidad de recuperar el tiempo perdido: “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” (209). Llegamos a esa conclusión porque José García siempre viaja hacia el pasado, jamás plantea un futuro. Su viaje al pasado son de dos tipos: un tiempo de su vida (desordenado, arbitrario) y el tiempo hipotético o imaginario: el que le habría gustado vivir pero no pudo (fantasías). Esto es importante porque encaja precisamente con el prototipo de escritor que imita: un autor que ya no pertenece a la época de los cincuentas: hombres aventureros, con gran imaginación, pensamos en Jack London, Joseph Conrad. En México podría estar Riva Palacio.

Veamos cómo idealiza al artista: “saben y sienten que sobre todo lo demás, siempre, en cualquier circunstancia, está su obligación y su placer de expresarse. Pero no soy un artista” (197). Un ser casi elegido que, según García, no tiene nada que ver con él. Pero si pensamos en lo que implica un acto literario nuevo para Foucault, veremos que García se equivoca con respecto a ser escritor y hacer literatura: “rechazar la literatura de los demás; en segundo lugar, rehusar a los demás el derecho a hacer literatura, discutir que las obras de los demás sean literatura; en tercer lugar, rechazarse a sí mismo, discutirse a sí mismo el derecho a hacer literatura” (439), como puede constatar el lector, cada punto lo realiza el personaje. Si nos queda alguna duda, a continuación discutiremos el rito de escritura que lleva a cabo José García y quedará claro que desmitificamos el imaginario en que descansa la concepción literaria de nuestro personaje.

3.2.3 Rito de escritura

A continuación ofrecemos algunos fragmentos donde José García describe su proceso de escritura y lo que siente ante sus cuadernos:

En las noches llego a ellos (sus cuadernos) tímidamente y los tomo con un tierno, con un triste amor y acaricio sus pastas, y me alarmo ante sus hojas llenas y *me extasío ante las que todavía están en blanco* y pienso que alguna vez, en alguna de ellas, escribiré por fin algo (Las cursivas son mías, 97).

Nos parece que José García cumple un rito de escritura que, bien podría parecer inocente, pero si pensamos en la idea de literatura que maneja Foucault, aquella donde “La obra sólo es literatura en el instante mismo de su comienzo, desde su primera frase, desde la página en blanco” (438), podemos observar que José García asocia literatura con una obra ya escrita, incluso impresa; pero no así con los prototipos de escritura que ensaya en su cuaderno.

—Por todo el cuerpo desde que me preparo a escribir, se me esparce una alegría urgente. Me pertenezco todo, me uso todo [...] Mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre, se prolongan hasta el punto de mi pluma (98).

Esta asociación de prolongación de ideas desde el cuerpo hasta la pluma, también nos permiten entender que para José García no hay manera de separar a la literatura de un carácter sagrado, inefable. De nuevo, nos apoyamos en la desmitificación que realiza Foucault al respecto: “La literatura no está hecha en absoluto de algo inefable [...] está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro” (437). Este desdoblamiento sin duda se da en dos partes: lo corporal que llega a ser casi erótico y el desdoblamiento entre escritor y crítico.

Esa sensualidad caligráfica, después me doy cuenta, no es más que *la forma de retrasar el momento de decir algo*, porque no sé que es ese algo, *pero el placer de ese instante total, lleno de júbilo, de posibilidades y de fe en mí mismo, no logra enturbiarlo ni la desesperanza que me invade un momento después* (Las cursivas son mías, 98).

Esta cita refuerza nuestro argumento de la idea de éxtasis ante las posibilidades de escritura, también mencionada por Foucault. Asimismo, volvemos a encontrar este erotismo que se deriva de la escritura.

3.2.4 Autocrítica de la novela realista

José García sueña con escribir una novela y en los primeros capítulos nos cuenta cómo fracasó la poética que intentó llevar a cabo. Nosotros pensamos que esa poética corresponde con el género realista, el cual, para la década de los cincuentas, ya no es posible. Él mismo es consciente de que ese libro que interese a todos, es probable que ya haya sido escrito por alguien más “lo que quisiera escribir, o ya está escrito en los libros que me conmueven, o será escrito algún día por otros hombres” (45).

Otro aspecto que nos hace creer que esa poética ideal pertenece al género realista, lo encontramos cuando confiesa “mi pretensión de crear, *no de relatar o aprovecharme de tipos ya creados*, me impedía esa concesión que *juzgaba una deshonestidad*. No se trata de usar la experiencia y el conocimiento, sino la imaginación” (45). Podemos observar que, José García considera “deshonesto, ilegal”—palabras usadas con regularidad cuando critica su escritura—apropiarse de lo hecho por lo demás; lo cual es curioso porque como ya expusimos anteriormente sí retoma distintos tipos de habla, además, más adelante veremos que si hay esta “machaconería de la biblioteca” como señala Foucault.

El último punto que nos hace pensar en el género realista-naturalista es la manera en que concibe a esos personajes: ya hay una convención de prototipo de caracteres y situaciones—pensemos en Madame Bovary, La Regenta, Anna Karenina—en quienes siempre hay una razón social, destino o ambiente que termina haciendo de

sus decisiones algo ineludible que los lleva a un final truculento; y, ahora que él intenta crearlos, ya parecen absurdos o anacrónicos:

Durante mucho tiempo me empeñé en poner en situaciones absurdas a unos seres absurdos también, que no sentían, ni hablaban, ni gesticulaban como lo hacen los seres humanos; que si se enfermaban era siempre para morir; que si lloraban no era simplemente porque vivían, como lloramos a veces los hombres, sino porque algo terrible y truculento les había pasado (47).

Hemos intentado demostrar cómo José García realiza en sus cuadernos un acto literario nuevo sin saberlo. De un imaginario popular (creer que no es un elegido y que sus escritos no tienen valor ni interesan a nadie) con las ideas de Foucault sobre la literatura hemos podido desmitificar esta idea y nos permitirá desentrañar esta nueva poética que realiza en sus cuadernos.

3.3 Intertextualidad y la transposición de un mismo texto: novela-diario-folletón- ¿novela?

Uno de los propósitos que se plantearon en esta investigación fue el poder revelar el tipo de literatura que permea la escritura de José García. Utilizamos a Julia Kristeva y su noción de intertextualidad que desarrolla en *Semiótica*.

En la estructura novelesca polifónica, Kristeva habla de dos modelos. El primero corresponde a la categoría de Sujeto (S)-Destinatario (D), y el segundo es Sujeto de la enunciación (Sa)-Sujeto del enunciado (Se). En el segundo modelo hay diferentes posibilidades, pero *El libro vacío* corresponde al último, coincidencia del sujeto del enunciado (Se) a la vez con el sujeto de la enunciación (Sa) y el Destinatario (D). La novela, menciona Kristeva, se convierte entonces en un cuestionamiento de la escritura y muestra la escenificación de la estructura dialógica del libro. Al mismo tiempo, el texto se hace lectura (cita y comentario) de un corpus literario exterior, que se construye

así como ambivalencia (222). Por tanto, es necesario mostrar qué corpus está en diálogo con *El libro vacío* para comprender mejor los alcances de José García como escritor.

3.3.1 Novela de aventuras

Iniciamos con este subgénero de novela porque es la <<influencia activa o modificante>> como llama Kristeva, de la palabra de otro en el imaginario de José García. Quisiéramos mostrar el inicio del capítulo XIV donde se rompe la cotidianeidad, tal como ocurre en las novelas de aventuras:

Todo cambió con la llegada de aquel barco holandés. Un fuerte huracán lo averió durante la travesía y hubo que repararlo. La tripulación permaneció en el puerto cerca de tres meses. Un marino rubio y alto, que siempre estaba riéndose y tomando ginebra, pasaba con ella todas las noches (104).

Esta descripción del barco averiado y los marinos que esperan en el puerto tomando ginebra, es una réplica del prototipo del marinero. El habla de los marineros ya había sido expuesta en el apartado de ¿Qué es literatura?..., pero también es posible que el personaje tuviera lecturas de estas novelas. Para demostrar nuestro argumento sobre este tipo de género que aspira José García tomaremos algunos puntos que desarrolla José Emilio Pacheco en “Novela de aventuras (una aproximación)”, así como en las obras de *Viaje al centro de la tierra* de Julio Verne y *Lobo de mar* de Jack London.

José Emilio Pacheco dice que uno de los requisitos para considerar una obra como novela de aventuras es la imaginación “ser fruto *deliberado* de la imaginación, realidad añadida a la de este mundo” (16). Como recordaremos, en la poética ideal de José García, lo más importante es usar la imaginación y no la experiencia “No se trataba de usar la experiencia y el conocimiento, sino la imaginación” (45).

Pacheco considera que una de las constantes de la novela de aventuras es el naufragio y la posterior supervivencia en una isla desierta. (17) Una de las fantasías de

José García es ser arrastrado por un mar embravecido “Mi imaginación se desorbita [...] me sustituyo por un intrépido capitán que, timoneando con gran pericia y arrojo su barco, logra salvarlo de la furiosa embestida de las olas” (213).

Pacheco menciona también la forma en que aparecieron las novelas de aventuras, esto es, por entregas en periódicos o revistas: “antes de juntarse en volumen sus libros aparecían por entregas en folletín” (17). José García se preocupa por no lograr urdir una trama que envuelva. Sin embargo, cuando imagina que abandona a su familia, considera posible ayudarse económicamente al vender relatos en un periódico.

Un último punto sobre la novela de aventuras, dice Pacheco, radica en el predominio de la acción, la violencia, el peligro constante; “el sentido de la solidaridad entre sus héroes, héroes de una sola pieza, tan nobles y valientes como viles y crueles los malvados” (18). La falta de acción y hazañas en su vida, es quizá lo que más lamentablemente José García, además, dedica un capítulo para hablar sobre la solidaridad entre los hombres. José García quisiera un discípulo como lo tiene Otto en *Viaje al centro de la tierra*, por desgracia, en su hijo José no encuentra esa curiosidad por lo extraordinario y Lorenzo, es muy pequeño para acompañarlo.

Julio Verne representa uno de los escritores que mejor desmienten la idea de José García sobre vivir mucho para poder escribir grandes historias. Sabemos que Verne recorrió el mundo sin abandonar su mesa de trabajo. Decía que sus novelas o ‘invenciones’ se construyen con “métodos y materiales que no están completamente lejos del alcance del conocimiento y la habilidad de la ingeniería contemporánea” (10). Es posible resumir su escritura en invención y conocimiento científico de su época. Elementos a los que José se rehúsa aplicar, aun así, intentaremos mostrar similitudes entre la obra de este escritor francés y los cuadernos de José García.

La primera coincidencia entre ambas obras la encontramos en el tipo de descripciones que José García quisiera realizar: “tendría que contemplar esas tardes o inventar o recordar un poco, porque hace mucho que no las veo [...] de la tarde sólo contemplo la luz que entra por una pequeña ventana que queda frente a mi escritorio” (70). José anhela poder tener acceso a los lugares de enunciación que aparecen en *Viaje al centro*.

Me sumergí en el prodigioso éxtasis que infunden las altas cimas, sin sentir vértigo, pues *empezaba a acostumbrarme a estas sublimes contemplaciones*. Mis deslumbradas miradas se bañaban en la transparente irradiación de los rayos solares. *Olvidé quién era*, dónde estaba, para vivir la vida de los elfos y los silfos, imaginarios habitantes de la mitología escandinava. Me embriagaba de la voluptuosidad de las alturas, sin pensar en los tenebrosos abismos a los que, en breve, debía lanzarme el destino (Las cursivas son mías, 150).

Son el tipo de descripciones que quisiera escribir José García. La narrativa de Verne va un paso adelante, si sus novelas ya contienen un viaje extraordinario, la fantasía es llevada a la vida “real” de sus personajes: “Viajé a un tiempo glorioso, único. Se estaba realizando el sueño en que había visto renacer el mundo de los tiempos prehistóricos, de las épocas terciaria y cuaternaria. Y nos hallábamos allí, solos, en las entrañas del Globo, a merced de sus feroces habitantes” (310).

Esta cita corresponde con el final de la novela, donde vuelven a casa, satisfechos de sus logros: “A partir de aquel día, mi tío fue el más feliz de los sabios, y yo el más feliz de los hombres. Inútil es añadir que mi tío fue el ilustre profesor Otto Lidenbrock, miembro correspondiente de todas las sociedades científicas, geográficas y mineralógicas de las cinco partes del mundo” (356). El reconocimiento y la satisfacción consigo mismos, a partir de la realización de hazañas, son algo que quisiera plasmar José García.

El segundo ejemplo es *Lobo de mar* de Jack London. Escogimos esta obra porque el personaje principal es lo que quisiera ser José “un diletante de arte y literatura” y, como bien sabemos, las aventuras transcurren entre marineros.

Veamos cómo Van Weyden también tiene un imaginario sobre el comportamiento entre marineros: “Todo sucedía tal y como yo había leído en los libros que describían este tipo de escenas” (14). Así, nos relata cómo vive la literatura en carne propia, y no es precisamente todo aventura: violencia e inexperiencia ante el trabajo físico se nos presenta “Era algo sin precedentes, nunca soñado por mí, que yo, Humphrey Van Weyden, un intelectual, me encontrara allí, en el mar de Bering. ¡Un grumete!” (51) “Mis manos, poco acostumbradas al trabajo, me dolían una barbaridad” (72). Estas citas sobre el cuerpo nos recuerdan a la misma sensación que experimenta José García, se siente cansado, quisiera que su cuerpo coincidiera con esa necesidad de realizar grandes hazañas.

Hemos intentado mostrar cómo José García reproduce al inicio del capítulo XIV, un tipo de narración que se asemeja al de las novelas de aventuras. Decidimos usar estos dos grandes narradores porque ayudan a entender cómo José García guarda un imaginario de un escritor que viaja y escribe sus aventuras—desmitificada con Verne— así como la otra parte, un personaje ‘literato’ que actúa en un mundo que sólo conocía a través de los libros.

3.3.2 Género del diario ficcional

El género de diario lo hemos usado por una razón importante: a lo largo del cuaderno uno, al mentirse a sí mismo, “Escribo para mí” (34), José García echa mano de la estructura del diario: donde emisor y receptor, supuestamente es el mismo; y, donde este

género, antes del siglo XIX y la publicación del diario de viajeros o personajes importantes, era considerado aliteratura.

El cuaderno uno como bien lo describe José García, es una especie de pozo tolerante en el que deja caer todo lo que piensa y sin aliño (29). En estas líneas, José García indica que no encontraremos una novela, sino sólo ideas suyas sin orden. Sabemos que en el cuaderno uno no hay fechas como usualmente se encuentran en los diarios. Sin embargo, creemos que José García convierte su cuaderno uno en una especie de diario porque no lo considera literatura, por tanto, se siente libre de escribir sin ser criticado.

Para demostrar nuestro argumento sobre la influencia del diario en los cuadernos de José García, nos apoyaremos en el artículo de Hans Rudolf Picard “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, y nos remitiremos a los diarios de Franz Kafka, a quien escogimos por tener dos rasgos afines y muy importantes con nuestro personaje: ambos son oficinistas y tienen en su escritura íntima esta melancolía propia de los escritores.

Rudolf Picard señala algunas peculiaridades del diario: “fragmentarismo, la incoherencia a nivel textual, su referencia a una situación vital concreta, lo abreviado de la información, no se avienen con el concepto de totalidad de la obra literaria, del opus” (116). *El libro vacío* no se apega completamente a estas características: no hay fragmentarismo, aunque así lo anuncie José García. Los capítulos del cuaderno uno, como veremos en el apartado de género de poesía, están encabalgados al siguiente. Además, la información que encontramos en el cuaderno uno, no necesita explicaciones como ocurre en el diario de Kafka, donde encontramos notas de pie del editor, en las

cuales se añaden datos que permiten entender las referencias sintetizadas de Kafka a situaciones y personajes de su vida.

Picard resume cómo fue evolucionando el género del diario, del íntimo que no llega a publicarse, al pasar por el siglo XIX donde fueron publicados cuadernos de viaje y diarios póstumos, diarios que se escriben ya con la intención de publicarse, hasta llegar al que creemos pertenece la estructura de *El libro vacío*: un uso ficcional de diario.

Picard dice que “en su calidad de confesión centrada sobre sí mismo, el diario es la imagen filtrada a través de un temperamento particular, el proyecto de una idea, más inconsciente que consciente, que el yo tiene de sí mismo” (116) esto es muy evidente en *El libro vacío*, el cuaderno uno es el proyecto de una idea: escribir literariamente. Pero al mismo tiempo, es una especie de caso clínico donde intenta explicar el origen de su deseo de ser escritor.

Acerca del uso ficcional del diario, Picard habla del aspecto de comunicación estética: “La escritura diarial, en la que no había comunicación, al ser utilizada de un modo ficcional dentro del marco de la estructura de la obra literaria, pasa a ser, de un modo completamente nuevo, comunicación estética” (119). Esta comunicación estética la encontramos en las metáforas de los árboles y las ideas fijas en el pensamiento, también vemos esta comunicación estética al exhibir su poética ideal y sus intentos en la construcción de personajes.

Otro aspecto afín a José García lo encontramos en este aspecto que refiere Picard con respecto a convertirse el diarista en personaje literario: “Lo que primariamente es no-comunicación, al ser utilizado estéticamente, pasa a ser comunicación. El diarista se convierte en personaje literario” (121). José García toma por objeto de comunicación su misma incapacidad de comunicación y los hechos de su vida que impidieron llevar a

cabo su deseo. El cuaderno uno, que con tanto recelo cuida de mantener en privado, también “se convierte ahora en intimidad presentada” (121). Esta intimidad expuesta nos hace pensar en el siguiente género que exploraremos más adelante: un discurso realista y documental—al menos cuando refiere el caso de desfalco de Luis Fernando Reyes—que apunta a un cambio de proyecto: una novela testimonial.

El aspecto más importante que revisa Picard es, aquel del que hablaba Foucault, de la machaconería de la literatura, el echar mano de distintos géneros que, algún día, ocupará para el cuaderno dos “Ir anotando en él impresiones que luego iban a entrar a formar parte de la trama de una historia o de una obra teatral” (120). Este aspecto lo encontramos también en los diarios de Kafka.

Examinemos el caso de Kafka. Un escritor angustiado con su cuerpo, lo cual hace pensar en José García y en Van Weyden, el personaje de *Lobo de mar*, quienes debido a la poca acción física que realizan por estar escribiendo, lamenta: “Es totalmente cierto que escribo esto porque estoy desesperado a causa de mi cuerpo y del futuro con este cuerpo” (Kafka, 8). De hecho, en sus diarios, nos enteramos que Kafka se imponía como disciplina realizar caminatas en las tardes, así como sus clases de natación para remediar esta debilidad física.

Otro aspecto que nos fascinó por la similitud tan grande con José García es cuando Kafka reflexiona acerca de una idea y luego se percata de que lo ha deformado el tránsito por lo literario:

Cuando la desesperación resulta tan definida, tan vinculada a su objeto tan contenida como la de un soldado que cubre la retirada y se deja despedazar por ello, entonces no es la verdadera desesperación. La verdadera desesperación ha ido, siempre e inmediatamente, más allá de su meta, (al poner esta coma, se ha demostrado que sólo la primera frase era cierta) (8).

Ahora me gustaría exponer una cita donde Kafka utiliza la misma imagen que emplea José García para describir su desesperación por su escritura: “Seguía siempre

existiendo algo que arrancar de mí, *de ese montón de paja* que soy desde hace cinco meses” (Las cursivas son mías, 9). Además de esta autocrítica en Kafka como en José García, vemos otra coincidencia cuando Kafka habla del agotamiento de la escritura: “Mi fuerza no da ya para una frase más. Sí, se tratara de palabras, si bastase colocar una palabra y pudiera uno apartarse con la tranquila conciencia de haberla llenado totalmente de uno mismo” (Kafka, 23). Es claro que se asemeja al propósito de José García de colocar una palabra y retirarse, o como el diría “Bastaría con no escribir una palabra más, ni una más... y yo habría vencido” (Vicens, 26).

Nos gustaría cerrar este apartado con una cita de Kafka donde lamenta no poder dedicarse por completo a lo literario¹²:

No puedo entregarme completamente a este trabajo literario, como debería ser, y no puedo hacerlo así por razones diversas [...] Por ello soy funcionario de un organismo de seguros sociales. Pero resulta que estas dos profesiones nunca pueden tolerarse entre sí ni dar lugar a una feliz convivencia (38).

Como puede percibir el lector, Kafka y José García se ven atrapados en este trabajo gris de oficina que los aparta y agota para el ejercicio de la escritura.

3.3.3 Del testimonio al folletón

Este apartado surge de los capítulos XXII, XXIII y XXIV, los cuales corresponden al desfalco que realiza Luis Fernando Reyes. En estos capítulos, José García relata como testigo ocular, la historia de su compañero, se sensibiliza por él y toma conciencia de su clase social (aunque esa conciencia está presente en toda la novela),¹³ es el fragmento de

¹² Lo mismo ocurre con José García, por ejemplo, cuando relata por qué es difícil dedicarse a su libro cuando sale del trabajo: “Salgo a las nueve de la noche y tan cansado, que ya no tengo esa sensibilidad ávida, necesaria para percibir lo que me rodea” (70).

¹³ Sobre la conciencia de clase, ofrecemos un par de citas en estos capítulos: “A nosotros, los demás empleados, no nos parecieran falsas [las explicaciones de Reyes], porque son semejantes a las que padecemos, sólo que extremadas; pero ellos dijeron que no eran más que ‘lloriqueos para despertar compasión’ (167) y la otra, “Sé que Reyes no hizo bien; que cometió una falta grave. Lo que no sé es si en circunstancias semejantes hubiera hecho yo lo mismo. ¿Cómo puedo entonces juzgarlo? Ellos pueden

su cuaderno donde más se completa la narración de una historia. La forma en que es presentada, los motivos que ofrece para contarla y las reflexiones que comparte nos hacen pensar en un tipo de novela que tendrá auge en los años setenta en Latinoamérica: lo testimonial.

Como sustento a nuestra hipótesis sobre el intertexto con este tipo de narrativa, echaremos mano de un texto de Renato Prada “De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio”, donde encontramos similitudes con el tipo de texto que ensaya José García.

Renato Prada, explica que no hay discurso testimonial sin un “compromiso previo del emisor del discurso con una concepción o interpretación más amplia, general del mundo” (9). José García, como emisor, en capítulos anteriores había expresado su ideal de comunicación entre los seres humanos. Cuando interpreta la situación en el juzgado, reflexiona lo siguiente:

Ellos creen estar en lo justo; nosotros también. Lo doloroso es tener que hablar así, de ‘ellos’ y ‘nosotros’, en lugar de hablar de todos. Lo terrible es que sean precisamente los elementos superficiales [...] los que logren desvirtuar aquello que debería ser su realidad constante, su esencia y su natural expresión: el amor. De ser así, habrían podido entender a Luis Fernando Reyes, un ser humano como ellos, y no acusarlo tan despiadadamente como lo hicieron (168).

Sus ideas se encaminan hacia una convivencia y comprensión entre seres humanos sin importar las condiciones sociales que los distingan.

Prada advierte que el discurso testimonial es siempre referencial y “pretende un valor de verdad; además, es siempre intertextual, pues supone una otra versión o interpretación (otro texto) sobre su objeto (referente)” (9). Como narrador, José García

porque su realidad es otra y tan distinta que no hay posibilidad de que se encuentren en un caso similar. Pero nosotros somos, en cierta forma, él mismo: problemas semejantes, idéntico ritmo cotidiano, igual cansancio y la misma intermitente y levisima esperanza” (169).

siente afinidad con su compañero por pertenecer a la misma clase social y por ello, se siente con la autoridad de describir las emociones de Reyes:

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 yo sabía que Reyes pensaba; de describir minuciosamente la expresión de su cara [...] 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 (161).

José García se muestra empático con la situación de Reyes, él un incomprendido, intenta rescatar este gesto de dignidad que impuso Reyes. La intención es buena, comprometerse con un asunto ajeno y del cual se habla poco: la vida gris de los oficinistas. Pero, José García, desconfía de este proyecto por parecerle <ilegal> aprovecharse de estas situaciones para convertirse en escritor: “Todos los de la oficina estábamos emocionados, pero seguramente ninguno tuvo el deseo, como lo tuve yo, de escribir la escena para que no se desdibujara la imagen de aquel hombre que de pronto recobró la dignidad de su rango humano, que estaba adormecida por su nivel social” (161).

En el discurso testimonial hay una ausencia de una pretensión estética: entre la verdad (su versión de verdad) y la belleza, refiere Prada, este discurso elige la primera (13): “Me parece que los pormenores suavizarían, ablandarían el relato de un asunto tan dramático, que merece ser comentado en forma recatada y escueta. Así lo intentaré” (Vicens, 167). Esta intervención de José García va acorde con el estilo que busca emplear en sus cuadernos, uno sencillo, honesto: no obstante, la influencia literaria lo deforma.

Después del episodio de Reyes, José García entiende que debe continuar en su búsqueda de escritura y sugiere cambiar nuevamente la poética hacia un tipo de relato ameno y gracioso que interese a gente como él: creemos se trata del folletón. Sólo expondremos la cita donde refiere este nuevo proyecto, porque nunca hace un tipo de borrador o al menos, no encontramos ningún tipo de intento que se entrecruce con su escritura como sí sucedió con lo testimonial del caso Reyes:

¿por qué, si a pesar de todo insisto en llenar páginas no hago un esfuerzo por escribir un relato ameno, intrascendente, que guste a los que como yo, hartos del trabajo, hartos de vivir siempre igual, buscamos esos libros sencillos, ligeros, que nos ayudan a olvidarnos de todas nuestras preocupaciones? (173).

3.3.4 Huellas de poesía en *El libro vacío*, hacia un proyecto heterogéneo.

Uno de los géneros, que no se plantea incursionar José García, pero que se encuentra permeado en sus cuadernos, es la prosa poética. En su libro *A poetics of postmodernism* (1988), Linda Hutcheon plantea que “A literary work can actually no longer be considered original; if it were, it could have no meaning for its reader” (126). Lo que quiere decir Hutcheon, es que una de las preocupaciones del análisis posmoderno es plantear que la literatura existe sólo a través de su relación con el pasado, y el sentido que le otorgamos a una obra está en relación con el de otras obras, apelando al concepto de intertextualidad. Además, Hutcheon, dirá en su estudio que las fronteras entre la poesía y la prosa se debilitan. Ya no existe una separación, ni un género puro, al hablar de una obra. *El libro vacío*, como veremos, contiene estas características del discurso posmoderno.

Veremos que este tono poético se encuentra de manera sutil en la creación de imágenes, las reflexiones sobre la humanidad, el redondeo de los capítulos que, incluso, parecen encabalgados. Pero también en la forma de construir algunos de sus párrafos.

En los párrafos, a menudo encontramos preguntas que conectan o encabalgan con las cláusulas (en apariencia que versan sobre el mismo problema: escribir o dejar de hacerlo) por ejemplo:

“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” (43); “¿Cómo decirlo? Se trata de escribir y entonces, necesariamente, hay que marcar un tema” (43); Pero con tales palabras, tan convincentes, que no se perciba la existencia del hueco. Que no sea un ir poniendo, rellorando, dejando caer, sino un transformar, hasta que sin tema, sin materia, el vacío desaparezca (43). Estas preguntas que lanza en su cuaderno, las tiene ahí para ir uniendo sus pensamientos, pero de tal forma, que parecen ser encabalgadas, sin que se puedan soltar unas a otras.

En la creación de imágenes. Cuando se refiere a su esposa: “Es, ha sido toda su vida, un bello lago sin el pudor de su fondo” (37) para explicar el término de su relación con Lupe Robles “morirse de sed a la orilla de un cuerpo” (85). Este tipo de imágenes son frecuentes en José García. Además, ya vimos la metáfora de las ideas que caen como las hojas de los árboles o, la de su cuaderno como pozo tolerante. En realidad, siempre realiza comparaciones para explicar su situación.

En las reflexiones: “¡la semejanza!, lo que hace posible el amor” (68); “sólo en el cuerpo del ser profunda y largamente amado, no percibimos el paso del tiempo, y que el envejecer juntos es una forma de no envejecer” (70); “La obligación, la pobreza, se enredan al cuello como una soga” (71); “sollocé inconsolable por lo que se me moría, antes de vivirlo. Sin saberlo, creyendo que lloraba por mí, en realidad lloraba por los dos más agrios dolores del hombre: el amor y el adiós” (74); “Del amor que más que en

disfrutar las sorpresas y goces iniciales, piensa en lo duradero, en lo permanente” (108); “No es la conciencia, sino el olvido de la conciencia, lo que abre la puerta al milagro” (112). Debido a su experiencia y por la forma en que se detiene a pensar sobre la condición humana, José García, no se plantea que podría crear otro tipo de libros, uno de aforismos y reflexiones al estilo de *Reflexiones y máximas* de Rochefoucauld o bien, como el mexicano Carlos Díaz Dufoo hijo, en sus *Epigramas*.

El capítulo XIV, como ya hemos referido, versa sobre su primer amor con una mujer mayor. Al final del capítulo, lanza una reflexión: “El no percibir brutalmente la destrucción, el aniquilamiento del cuerpo que se ama, es el gran milagro de la convivencia” (105), a continuación creemos encontrar en el capítulo siguiente una especie de encabalgamiento: “Me gusta la convivencia. Algunas veces le digo a mi mujer que el hombre debe vivir solo y libre para no debilitarse” (106). Como se puede constatar, la idea sobre la convivencia se retoma. En seguida, echa mano de condicionales y oraciones subordinadas: “*Si* en mi cama sintiera, en vez de su tibieza, su ausencia; *si* no pudiera reclamarle un movimiento brusco que me despierta; *si* a media noche no pudiera impacientarme y decirle que se retire un poco, porque tengo calor, o en la madrugada, quedamente, apretando su mano, que se acerque” (Las cursivas son mías, 106). Este tipo de párrafos se repiten en los cuadernos, el uso de oraciones subordinadas y los condicionales para llegar a concretar una idea.

En *El libro vacío* encontramos párrafos con una cadena de oraciones subordinadas, localizándose el verbo principal hasta el final, lo cual implica una especie de hipérbaton estrófico:

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

escondidas. Si me fuera posible revelar lo que ella trataba de conservar oculto /y que no obstante, por su fuerza, /surgía con gran vigor; /si todo eso me fuera posible, /cualquier relato que sobre ella hiciera/ tendría la intensidad y la medida justas (Las cursivas son mías, 42).

Este tipo de párrafos recuerdan los sonetos de Góngora donde se acumulan una serie de imágenes para llegar a una idea eje.

Pero si la expresión permanece igual, si los labios no se entreabren, ligeramente anhelantes, o se cierran como para tapar la salida a una palabra; si los ojos quedan fijos y muertos y los párpados caen con el mismo ritmo, acompasados, sin alteración, es que el pensamiento está inmóvil (El subrayado es mío, 80).

En este párrafo es notorio el uso de anáforas y oraciones subordinadas para darle una mayor emotividad a la idea que busca expresar:

Sentí que debía hablarle sin rodeos, categórico y directo. *Sentí* que debía abrazarlo y decirle que no sufriera, que no estaba solo, que yo era su amigo; que vivíamos en el mismo planeta, en la misma época, en el mismo país; que ahora estábamos los dos en el mismo parque, en la misma banca; que los seres humanos deben hablarse, *sentirse*, quererse; que todo hombre que pasa junto a nosotros representa una ocasión de compañía y de calor y que *la indiferencia y el desdén de unos a otros es un pecado, el peor de los pecados* (81)

La última cita que ofrecemos pertenece al episodio de su amante Lupe Robles. Nótese esta extrapolación de oraciones subordinadas para llegar una emoción:

Era como si todo lo que le decía lo hubiera dicho ya, antes, y yo sólo escuchara el eco; *era como si* nada me estuviese dedicado, sino que se me daba accidentalmente, durante unas cuantas horas; *como si* sus caricias no derivaran de su deseo, sino del casual encuentro con mi cuerpo (102)

Tras exponer las influencias que hemos encontrado en los cuadernos de José García, podemos hablar del proyecto literario de *El libro vacío*. Hemos visto que la estructura de *El libro vacío* indica un capítulo introductorio donde el personaje apela a los lectores y les ofrece el cuaderno uno, compuesto por veintiocho capítulos. En ese cuaderno uno, nosotros analizamos el ejercicio de metaficción que se lleva a cabo a través de una lectura y comentario por parte de José García. Esto ya había sido realizado por Donají

Cuéllar y Adriana Gutiérrez. Sin embargo, el propósito de esta investigación fue darle la oportunidad a José García como escritor. Queríamos analizar cómo se construye él como escritor, qué idea tiene de la literatura, qué tipo de novela fue en la que fracasó y en qué libros estaba pensando cuando ensayaba en el cuaderno uno. Argumentamos que la poética ideal, la de novela realista, la transgredió hacia el capítulo III “Ahora lo digo así, con facilidad, libertado ya de la preocupación de conseguirlo (realizar esa novela realista)” (47), para llevar a cabo un ensayo de distintas escrituras, las cuales sólo esboza, pues ninguna se concreta. Este ensayo de escrituras aparece sutilmente porque se funde con los recuerdos y/o fantasías en las que se envuelven sus cuadernos. Es fácil pasarlo desapercibido, pero creemos que sí están presentes. La función de estos géneros: novelas de aventuras, diario, testimonio-folletón y poesía, representan para nosotros la creación de un nuevo tipo de libro: un libro intimista, heterogéneo que no se apega por completo a ningún género: en realidad es un libro crítico pero disfrazado en una atmósfera gris y supuestamente incompleta de lo literario.

Conclusiones

En 1958, Josefina Vicens nos entregó una novela que para los lectores contemporáneos albergaba una novedad: el personaje era un oficinista de la incipiente clase media. No obstante, para nosotros, ahora la peculiaridad de su obra radica en la creación de un personaje que describe el proceso tormentoso de la escritura creativa: y con ello nos permite entender ahora esta obra como una de las novelas que anuncian el fin de la escritura propia del siglo XX. Dice el personaje—Las ideas “Primero vivían sólo en mi pensamiento y todo mi esfuerzo se aplicaba a resistir la tentación de escribirlas, pero llegó un momento en que no me fue posible contenerlas” (181), es la confesión que ilustra el llamado interior del artista y, como anunciamos desde el inicio, posiblemente estamos ante el primer acontecimiento de metaficción en la novela mexicana.

La autorreflexión sobre la escritura en *El libro vacío*, fue objeto de estudio tardío. Vimos en el Capítulo I, la lectura de Octavio Paz—un escritor en proceso de consolidación— fue glosada por Josefina Vicens y los reseñistas de medios culturales importantes, durante los siguientes dos años.

Una primera lectura que pervivió y describió una afinidad con la poética paciana: la soledad del hombre y su deseo de comunicación. En la década de los años ochenta, surge la preocupación por la vida de la autora, Gabriela Cano y Verena Radkau realizan el proyecto *Historias de vida*, así como Daniel González y Alejandro Toledo, pero ellos se adelantan unos pasos: ya no sólo es reconstruir la vida de Vicens, ante todo les interesa ofrecer al público un panorama general de la obra de la tabasqueña.

En adelante, encontramos aproximaciones diversas que han nutrido la lectura y concepción de *El libro vacío*: las teorías de género, el existencialismo, un análisis semiótico, el nouveau roman, por citar algunos. En 1991 y 1999, Adriana Gutiérrez y

Donají Cuéllar respectivamente, abrieron el diálogo entre la teoría de la metaficción y los cuadernos de José García. Si bien, en la mayoría de los acercamientos se señalaba la particularidad del problema de José García entre escribir y dejar de hacerlo, en la década de los noventa, con dichas investigadoras, se plantea con todas sus letras el recurso que utilizó Josefina Vicens sin, al parecer, sospecharlo: al crear una obra donde lo más importante no sólo es la historia sino el proceso de contarla, utilizó la metaficción.

Adriana Gutiérrez destacó en su estudio características propias de la metaficción: la autorreferencialidad, la estructura dinámica que comprende el desdoblamiento del personaje, en crítico y escritor. Su aproximación responde a la angustia de José García.

Donají Cuéllar advierte desde el título de su análisis que se trata de “narrativa experimental”, el acierto de Cuéllar es crear una genealogía donde da cabida a *El libro vacío*. Así, señala las novelas líricas que realizaron los Contemporáneos entre 1924 y 1935, las cuales sirven de hilo conductor a la propuesta de Vicens.¹⁴ Además, con gran destreza, Cuéllar reitera la autorreferencialidad y la metaficción. Cuéllar añade una voz a los cuadernos de José García: la del escritor, la del crítico pero también, la del anónimo José García, aunque Cuéllar insiste en que ninguna se privilegia.

¹⁴ En las obras metaficcionales que suceden a la novela de Vicens, encontramos que Lauro Zavala en su artículo “Cuento y metaficción en México: a propósito de La fiesta brava de José Emilio Pacheco” ofrece una lista de novelas que hacen uso de la metaficción. Sin embargo, erróneamente sitúa la publicación de *El libro vacío* en 1970. Aún así, él sugiere *Los juegos* (1967) de René Avilés Fabila; *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes; *El garabato* (1967) de Vicente Leñero; *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo; *Obsesivos días circulares* (1969) de Gustavo Sáinz. Nosotros añadiríamos *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco; *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal; *Lo demás es silencio* (1978) de Augusto Monterroso; en cuanto a los autores contemporáneos, podríamos situar a Guadalupe Nettel, Julián Herbert, entre otros.

Cuéllar interpreta estas voces en relación con la tradición literaria—como nosotros también sugerimos—la novela tradicional es criticada en los cuadernos. Pero además, sugiere Cuéllar que en la novela se apela por una escritura proteica, el narrador llevará a cabo el papel de Sísifo.

El análisis que realizamos se propuso estudiar *El libro vacío* desde la teoría de la metaficción para otorgarle la posibilidad a José García de emerger como el escritor de los cuadernos. Al hacerlo, teníamos la libertad de realizar un análisis que se circunscribiera al texto de Vicens y no a sus opiniones y experiencias de vida.

El concepto de metaficción como narcisismo narrativo que propone Linda Hutcheon, nos permitió realizar una clasificación para la novela de Vicens. Según la tipología que establece Hutcheon, *El libro vacío*, pertenece a un narcisismo manifiesto o abierto, así pudimos examinar los recursos de metaficción que se emparentan con *El libro vacío*, tales como la tematización explícita a través de “metáforas narrativas” y de “mise en abyme”. Recursos que ahora los podemos leer como propios de la posmodernidad, pero que en su tiempo, fueron apreciados sin poder nombrarlos apropiadamente.

Al hacerlo en nuestra investigación, pudimos ampliar el diálogo con las aproximaciones de Adriana Gutiérrez y Donají Cuéllar. Además, pudimos constatar que estos recursos refuerzan la idea eje de la obra: la reflexión sobre escritura se consolida a partir de las correlaciones que se establecen con la puesta en abismo y con metáforas que expresan al escritor y su proceso: el follaje de los árboles y el eco que brota del pozo.

Por otra parte, desmitificar el imaginario popular en que descansaba la idea de autor fue posible con Michel Foucault. “¿Qué es la literatura?” abrió una puerta para

resolver uno de nuestros objetivos: demostrar que José García no sabe que en ese proceso tormentoso de enfrentarse con la página en blanco es uno de los principios en que aparece la literatura, según Foucault. Pues todo escritor debe “rechazar la literatura de los demás”, “rechazarse a sí mismo, discutirse a sí mismo el derecho a hacer literatura” (439), actos por los que atraviesa José García durante su escritura.

En investigaciones como la de Fabienne Bradu, vimos cómo se le negaba la categoría de autor a nuestro personaje José García. Creemos que al examinarlo como autor de los cuadernos, la angustia de la escritura, al leerlo en las claves de Foucault y del diario de Kafka, apoyaban nuestro argumento de que José García es un escritor en formación.

En nuestra lectura de *El libro vacío*, aparecían espectros de otros discursos literarios y lo llamamos, la biblioteca fantasma de José García. Una serie de literatura que se permea en su escritura, pero como bien sabemos, no se ofrecen nombres de libros ni autores.

El concepto de intertextualidad que desarrolla Julia Kristeva en *Semiótica*, nos permitió adentrarnos al desentrañamiento de la biblioteca fantasma. Al emprender esta tarea, descubrimos múltiples posibilidades en la escritura. Como vimos en el capítulo III, hay distintas influencias que se permean en los cuadernos, la más significativa para nosotros, fue la novela de aventuras. Una época dorada, donde los viajes y los descubrimientos eran todo en la ficción: el héroe que—como imagina José García—se enfrenta a mares embravecidos, el marino que deseaba ser de niño y no pudo. Este tipo de novela, fue la fuente primaria para imitar un tipo de habla y un comportamiento amoroso.

El género del diario ficcional pudo ser la estructura que sostenía a los cuadernos, un exorcismo de la escritura, sus inseguridades ante el estilo que se iba creando a lo largo de la novela: íntimo y crítico, tal como observamos que le sucedía a Kafka. Comparar los cuadernos de José García con el diario de un escritor, confirmó esta preocupación ante hacer literatura: no se trata de escribir por escribir. El dolor viene del proceso de corrección, de preguntarse para qué se escribe y cómo se escribe.

Lo poético de *El libro vacío* fue advertido por diversos críticos como Joan Saltz, Fabienne Bradu y Adriana Gutiérrez. Sin embargo, queríamos revelar que se encuentra a lo largo de toda la obra y se alcanza por diversos recursos que van desde el hipérbaton estrófico, el uso de condicionales que recuerdan la poesía de los siglos de oro, hasta el encabalgamiento entre capítulos. Además de lo ya sugerido por los críticos de las imágenes que construye José García.

A la par de las imágenes poéticas, se había examinado las reflexiones que se lanzan sobre la humanidad. Me parece que José García no advierte que escribir literatura no es sólo hacer novelas, existen otras posibilidades. En mi opinión, si reuniéramos estas reflexiones se podría ofrecer un libro como *Reflexiones y sentencias o máximas morales*, de La Rochefoucauld o, bien, *Epigramas* del gran mexicano Carlos Díaz Dufoo, hijo.

De hecho, podría hacerse un estudio comparativo entre Díaz Dufoo y José García. A continuación mostramos un par de citas, donde la similitud de pensamiento es sorprendente: “Hubiese dado cualquier cosa por una creencia elemental, por un pequeño refugio, animal y seguro” (Díaz Dufoo, 22); “Hizo muchos planes. No cumplió ninguno. Cada día era un nuevo fracaso, pero cada día era también una nueva aurora y un fuego imperecedero encendía cada día en él el deseo de las cosas perfectas que no se

realizan. Un soplo eterno reanimaba, diariamente, la potencia intacta y estéril” (Díaz Dufoo, 22). Este estudio ameritaría más que un apartado y se desvía de nuestro objetivo principal pero, sin duda, podría ser un tema atractivo para los lectores interesados en *El libro vacío*.

La teoría de la recepción acertadamente dice que cada lector, con su horizonte amplía y nutre la lectura de obras pasadas. En nuestro caso, veíamos una nueva posibilidad para José escritor: de haberse situado en los años setenta, podría haber creado una obra de carácter testimonial. No he encontrado estudios que realicen un análisis sobre las preocupaciones de clase social que lanza José García, pero me parece un tema importante y que podría realizarse. A pesar de sólo manifestar su deseo de ser “verídico” con el caso de su amigo Luis Fernando Reyes, anuncia un cambio: asumir el papel de testigo y contar los hechos tal como sucedieron. En esos capítulos existe la constante de la revisión de la escritura, entonces, José García siente que se aprovecha de la situación y de la vida de un amigo al exponerlo. Por tanto, sugiere un nuevo proyecto: hacer un relato ameno, quizá un folletón.

Como advertimos en el capítulo III, ningún género se concreta, debido a que nos encontramos ante la faceta de un escritor que busca su propio estilo: como sabemos, la mayoría de los escritores comienzan por imitar un corpus al cual admiran, después viene el proceso de consolidar el estilo propio. José García está experimentando esta primera etapa: nos muestra retazos de su autoconocimiento como escritor y así *El libro vacío* exhibe un catálogo de posibilidades narrativas.

La biblioteca fantasma de José García debe leerse desde dos perspectivas. La prima obedece al conocimiento—rudimentario, si se quiere—que llevó a José García a planearse una poética ideal (comunicar algo que interese a todos). Novela de aventuras

y la novela tradicional o realista. En esta categoría, pudimos reflexionar en torno al imaginario en el que descansa su idea de literatura “principia dentro de mí el juego: soy un artista incomprendido que, venciendo todos los obstáculos, llega a su cuaderno con ánimo heroico”; “que si estoy gravemente enfermo”; “que si habito en una fría buhardilla de París” (211). Lugares comunes para nosotros, que para el personaje representaban un mapa del sitio donde se cumplirían sus sueños de ser escritor.

Otro aspecto importante en esta categoría, es el tiempo que plantea la novela. Según nuestra lectura, José García tiene una añoranza por el tiempo perdido: “Yo, pobre adulto, tengo que recorrer otros caminos para llegar a mis personajes” (210); “Todo para conservar el ánimo heroico que, por instantes y dentro de mi ambiente real, me va abandonando” (211); “¿Cómo iba yo a saber que la acumulación de esos ‘mañana’ que ni siquiera distinguía, y que sin notarlo ya eran ‘hoy’ y ‘ayer’, harían pasar no sólo el tiempo, sino mi tiempo, el único mío?” (216). Estas citas indican que, con mucho esfuerzo, logra ambientar su espíritu con lo heroico que busca transmitir pero, es consciente, de que cada vez, será más difícil creerlo. Sin embargo, sus recuerdos de juventud (su iniciación sexual, su relación extraconyugal con Lupe Robles) le proveen esa vitalidad que busca transmitir. Como bien dice, José García, da paso al recuerdo.

Y la segunda perspectiva, son los géneros que no sabe cómo nombrarlos pero está haciendo uso de ellos, la nueva poética, los influjos de poesía, las reflexiones sobre la humanidad, novela testimonial y el folletón. Una literatura en la que se despliega con mayor naturalidad y que, potencialmente, podría crear.

Con la biblioteca fantasma, José García ensaya, corrige y se encuentra a sí mismo. Pero, si se nos preguntara, dónde entra Josefina Vicens, podríamos argumentar, como ya lo hemos hecho que, en los acercamientos críticos, su obra ha sido analizada en

torno a ella. Queríamos centrar el análisis en el personaje y los cuadernos. Pero tomando en cuenta que es ficción, cabe la pena explicar cuáles son los méritos de Josefina Vicens.

En primer lugar, se adelanta a su época: Josefina Vicens, es la primera en México que realiza una novela tematizada en la construcción de un texto. En segundo lugar, su obra cuestiona las tensiones entre lo universal y lo local. En qué medida, un personaje, el cual tiene características afines a todos los hombres, a lo largo de la novela, se desprende de todos y descubre su identidad en la diferencia. En la angustia y la melancolía propios del artista. Tercero y quizá el más importante, al tematizar un texto en torno a su construcción y al crear un personaje que al desdoblarse se encuentra consigo mismo en los ensayos de una literatura espectral, Josefina Vicens, parece haber intentado mostrar un proyecto literario muy especial: esto es, un libro heterogéneo, donde el artificio lucha desmesuradamente contra lo natural y lo verídico. Un personaje gris que se muere por hacer brotar su imaginación y entregarle al mundo un libro que trascienda.

El proyecto de Vicens lo interpretamos como un alejamiento al corpus literario de su época: de novelas que continuaban con una temática revolucionaria.¹⁵ Ella apuesta por un libro intimista, si se quiere, más no cerrado: pues como hemos visto, recrea el problema de la escritura. Cuestiona la idea de literatura, problematiza sobre lo que es un artista, cómo se escribe y para quién se escribe.

Con esta tesis el lector pudo ampliar su visión con respecto a la función de autor de José García y encontró, como nosotros lo hicimos, las influencias literarias que

¹⁵ *El solitario atlántico* (1958), de Jorge López Páez; *Polvos de arroz* (1958) de Sergio Galindo; incluso, las escritas por mujeres como *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello, o posteriores como *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro.

lo permearon y que se entrevén en los cuadernos que nos ha mostrado, así quedamos satisfechos al concretar nuestros objetivos.

Nuevos lectores vendrán y con ellos, lecturas que enriquezcan y mantengan el diálogo entre los que nos hemos interesado por estudiar *El libro vacío*. Siempre recordando, la súplica de nuestro personaje: “Si alguien desglosara mi cuaderno y me pidiera que ratificara aisladamente sus páginas, me negaría. No obstante, si lo haría en su conjunto porque de todos modos, deshilvanado, torpe y hasta contradictorio muchas veces, contiene mis ideas, mis acontecimientos, mis emociones. En su totalidad me expresa. En cambio, desmembrado, no sólo no me expresa, sino que me desvirtúa y me traiciona, porque cada una de mis verdades deja de serlo si se las priva de su relación con las otras” (189).

Obras citadas:

Barrau, Oscar. “Josefina Vicens y José Ortega y Gasset o la imposibilidad de diálogo sobre género”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad

Complutense de Madrid. Disponible en:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/vicens.html>

Bradú, Fabienne. “José García ¡soy yo!”. *Señas particulares: escritora*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 50-68.

Camarero, Jesús. “Metaliteratura. Estructuras formales literarias”. *Anthropos*. No. 208, 2005. Barcelona: 2004.

Cano, Gabriela y Verena Radkau. *Ganando espacios. Historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, Serie Correspondencias.

Carballo, Emmanuel. “1958, el año de la novela”. *México en la cultura*, núm. 511, 28 de diciembre de 1958. 1-11.

Castro, Maricruz y Aline Petterson (eds.). *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*. Toluca: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Toluca: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

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

Cuéllar, Donají. “Narrativa experimental: el lugar de *El libro vacío*”. *Actual 40*. Mayo-julio, 1999 Mérida: 211-230.

- Domenella, Ana Rosa. "Josefina Vicens y El libro vacío: sexo biográfico femenino y género masculino", *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*. Coords. Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia. México: El Colegio de México-El Colegio de la Frontera Norte, 1990.75-78.
- Durán, Martha. *El travestismo y la tragedia en la obra de Josefina Vicens*. Tesis de maestría en letras españolas. Universidad Autónoma de Nuevo León. Diciembre de 2003.
- Foucault, Michel. "Lenguaje y literatura". *De lenguaje y literatura*. Trad. I. Herrera Baquera. Barcelona: Paidós, 1996. 64-81
- . "¿Qué es un autor?". Trad. Corina Yturbe. *Littoral*, núm 9. París, junio 1983. Web.
- García, Socorro. "Josefina Vicens". *México en la Cultura*, núm. 496. 14 septiembre de 1958.1-11.
- González, Daniel y Toledo, Alejandro. *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*. México: Ediciones sin nombre, 2009.
- Gutiérrez, Adriana. "Dualidad de la escritura y en la escritura: *El libro vacío*, de Josefina Vicens". *Mester*, 20(2). (1991): 49-66. Web. Consultado el 28 de mayo de 2014. <http://www.escholarship.org/uc/item/16d428xc>
- Herrera, Alejandra. "El libro vacío y sus significados". *Tema y variaciones de literatura*. Número 20. Universidad Autónoma Metropolitana. 193-207.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- . *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 2003.

- Kafka, Franz. *Diarios (1910-1923)*. Trad. Feliu Formosa. México: Tusquets Editores, 2015.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1981.
- London, Jack. *El lobo de mar*. Trad. Begoña Gárate Ayastuy. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- López, Aralia. “Subjetividad, literatura y alienación en El libro vacío de Josefina Vicens”. *Revista de literatura mexicana*. Vol. 4, No1. (1993) 87-101.
- Lozano, María. “Josefina Vicens: una existencialista olvidada”. Capítulo de la tesis: *El libro vacío de Josefina Vicens. Literatura y existencialismo*. Universidad Veracruzana, 1990.
- Medina, Rubén. *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México, 1999.
- Monsiváis, Carlos. “Orden y progreso... Corte a imagen de cananas que sustituyen abruptamente el bosque de medallas”. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010. 45-54.
- Morales, Mayuli. “Josefina Vicens: el escritor fragmentado o la deconstrucción masculina”. *Actual Investigación*, Norteamérica, 0, Aug. 2011. Fecha de acceso: mayo de 2014. Disponible en:
<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/2666/259>
- Ocampo, Aurora y Ernesto Prado. *Diccionario de escritores mexicanos*. México: Universidad Autónoma de México, 1967.

- Orejas, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco/Libros, 2003.
- Pacheco, José. “Novela de aventuras (una aproximación)”. *Universidad de México*. 16-20. Disponible en: <http://docplayer.es/9656122-La-novela-de-aventuras-una-aproximacion.html>
- Paz, Octavio. “Una Carta”. *México en la Cultura*, núm. 496. 14 septiembre de 1958.1.
- Picard, Hans. “El diario como género entre lo íntimo y lo público”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. IV (Año 1981), pp. 115-122
- Ponce, Margarita. Reseña a El libro vacío. *Jueves de Excelsior*. 17 de septiembre 1959. 31.
- Poniatowska, Elena. “El libro vacío, éxito editorial del momento”. *Novedades*, 16 de noviembre 1958. 14-17.
- Prada, Renato. “De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio”. *Testimonio y literatura*. Jara, René y Hernán Vidal eds. Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1986.
- Prado, Sánchez. Ignacio. *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución a la frontera (1917-2000)*. Tesis doctoral en lengua y literatura hispánica. Universidad de Pittsburgh, 2006. Web.
- . “La destrucción de la escritura viril y el ingreso de la mujer al discurso literario: El libro vacío y Los recuerdos del porvenir”. *Revista Crítica Literaria*

Latinoamericana. Año XXXII, Nos 63-64. Lima-Hanover. 1º y 2º semestres de 2006. 149-167.

Río, Marcela Del. “Algo dice la autora de El libro vacío”. *Jueves de Excelsior*, 16 de noviembre de 1958. 3-4.

---. “Charla con Josefina Vicens”. *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, núm. 203, 3 de dic. 1960. 2.

Saltz, Joanne. “El libro vacío: un relato de la escritura” en López, Aralia, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, vol. 2. México: Colegio de México/Colegio de la Frontera Norte, pp. 81-86.

Schacter, Daniel. *En busca de la memoria. El cerebro, la mente y el pasado*. Trad. Borja Folch. Barcelona: Ediciones BSA, 1999.

Strange, Isabel. “Encuentros creativos de Josefina Vicens con José García y Luis Alfonso. Personajes con un discurso propio”. *Literatura hispanoamericana: inquietudes y regocijos*. Juan Jorge Ayala, ed. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2009.

Verne, Julio. *Viaje al centro de la Tierra*. Madrid: Alianza Editorial, 2012

Vicens, Josefina. *El libro vacío*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

---. *Los años falsos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Zavala, Lauro. “Cuento y metaficción en México: a propósito de La fiesta brava de José Emilio Pacheco”. *Universidad de México*. Disponible en:

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/14687/public/14687-20085-1-PB.pdf.