

NARRATIVA EXPERIMENTAL

El lugar de *El libro vacío*

Donají Cuéllar
El Colegio de México

Publicado en 1958 y galardonado al año siguiente con el Premio Xavier Villaurrutia, *El libro vacío* hasta la fecha, sólo cuenta con cuatro ediciones: (1) ha sido traducida al francés (2) y, recientemente, al inglés. (3) Habitados a circunscribir la obra literaria dentro de taxonomías que atienden más a los temas que a la construcción —novela de la Revolución Mexicana, novela indigenista— o a su relación con la realidad y la ficción —realista, fantástica—, historiadores y críticos de la literatura, desde fines de los años sesenta hasta la fecha, eludieron hablar de *El libro vacío*, u optaron por la mención apresurada. Para Emmanuel Carballo, cuya visión de la literatura responde a la creencia de que la literatura es manifestación del carácter mexicano —el «terror de encontrarse a sí mismo», «de desnudarse en público y contar su vida sin afeites y sin máscaras» y el «miedo a la cursilería» (4) *El libro vacío* no existe, como tampoco para Seymour Menton. (5) Aunque la novela de Josefina Vicens no es «intimista» y trasciende el plano estrictamente autorreferencial, en su suscita mención John Brushwood advierte que se trata de una novela «intimista» y de «la primera novela evidentemente autorreferencial que conocemos en la

literatura mexicana». (6) Con sensibilidad más fina, en 1975 Rosario Castellanos advirtió en la novela de Vicens que «*las palabras ya no se encuentran bajo nuestro dominio*, porque han dejado de ser patrimonio nuestro, porque algo (¿la rutina?, ¿el embrutecimiento progresivo y fatal?, ¿el cansancio de pertenecer a la especie humana porque ello nos exige un esfuerzo cuyo mantenimiento nada justifica?) *nos ha reducido a la mudez*». (7) Pero fue Martha Robles quien comenzó a estudiar la novela, asociándola con la actitud existencialista francesa y en la que ve el antecedente de la rebelión generacional de los años sesenta. (8) Es muy probable que el estudio de Robles y la aparición del relato autobiográfico de Vicens editado por Gabriela Cano y Verena Radkau (9) —importante en la medida en que ayuda a comprender las motivaciones de la obra de Vicens, tanto como su experiencia escritural, sobre todo en lo que concierne al problema de qué y como escribir—, despertara el interés de críticos e historiadores de la literatura desde fines de los años ochenta hasta la fecha, quienes acometen su análisis desde distintas perspectivas. (10)

Considero que la dificultad de situar *El libro vacío* en la literatura mexicana obedece a su excentricidad: no se sujeta a los parámetros de la literatura canónica de su tiempo, en la medida en que emplea mecanismos hasta entonces poco frecuentados por los narradores mexicanos, y a que el personaje —un escritor de la clase media— podría resultar poco atractivo en una cultura ilustrada que, deslumbrada por la modernidad, vivía de acuerdo con los valores de la pequeña burguesía. El silencio de los historiadores de la literatura habla de que la novela no respondía al gusto de su tiempo. A fines de los años cincuenta ¿a quién podía importarle las preocupaciones de un escritor de la clase media, si se leía con deleite la vida de los personajes ciudadanos de *La región más transparente* (1958). Por otro lado, Josefina Vicens fue una escritora que no participó en las revistas literarias ni en las empresas culturales con las que México debutó en la modernidad literaria. Estaba, como suele

decirse ahora, «fuera del circuito». Entrados los años treinta, su participación en el escenario nacional consistió en contribuir a la consolidación de las instituciones campesinas, llegando a ocupar cargos como Secretaria de Acción Femenil de la Confederación Nacional Campesina y Secretaria del Sector Agrario del Partido de la Revolución Mexicana. José Ferrel, su marido, la relacionó con algunos de los Contemporáneos (Villaurrutia, Novo, Owen, Elías Nandino), pero su trato con ellos parece haber sido más bien «social»: comían y cenaban juntos. Al hablar de ellos, Vicens recuerda que, alrededor de 1937, hacía una «doble vida»: con sus amigos —los políticos— y con los Contemporáneos, a quienes veía en el café París. Fundó *Torerías*, periódico editado por el *Excelsior*, donde escribía crónicas taurinas con el pseudónimo «Pepe Faroles» y escribía sobre cuestiones políticas con el de «Diógenes García». A pesar de que el Premio Villaurrutia le produjo pánico, se repuso y escribió *Los años falsos* en 1982. (11)

José García: mediocre por fatalidad

Es extraño que Octavio Paz haya dicho en la «Carta Prefacio» que abre *El libro vacío* que el mundo de José García sea el de la pequeña burguesía, (12) cuando es claro que su mundo real es el de la clase media; el mundo de la pequeña burguesía se le revela como mundo ideal. La tensión entre su incapacidad para aceptar su realidad y el deseo de acceder al mundo ideal es lo que genera su conflicto, igual en su vida íntima que en su escritura. Cuando uno de sus hijos le pregunta a José García si ha avanzado en su escritura, si lo que escribe es una novela, el escritor se enfurece: no ha podido avanzar en algo de lo que él mismo está insatisfecho:

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. No es una novela, hijo mío, ni acaba bien. No puede acabar lo

que no empieza y no empieza porque no tengo nada que decir. Tu padre no es escritor ni lo será nunca (pp. 44-45).

Un momento antes, José García había confiado en la generosidad de su hijo, pensando —con ironía, dolor, impotencia y secreta soberbia— que su hijo bien se lo podría imaginar como un típico escritor pequeño burgués:

¡Los escritores son tan raros, tan distintos a los demás! Y yo quedaré ante él, no como un padre injusto, sino original, a quien hay que tolerar porque es un escritor.

Tal vez lo cuente a sus amigos con un leve tono de orgullo: '¡Mi padre escribe; ya va muy adelantado en su libro!' Y tal vez uno de esos amigos, hijo de un empleado o de un comerciante, sienta en el fondo cierta envidia y el deseo de que su padre también fuese escritor (p. 44).

De ahí que José García, igual que Josefina Vicens, experimente la escritura como una obsesión y como tortura: «Para mí escribir es una tortura, es un masoquismo necesario, porque también tengo el deseo de escribir. Sé la tortura que es, pero no puedo reprimir el deseo de hacerlo» (13)

Por otra parte, ciertas actitudes de José García son muy parecidas a las de los poetas «malditos», en su mayoría de origen burgués o pequeño burgués. Para José García escribir es una necesidad parecida a la embriaguez baudelaireana. Piensa que la embriaguez no saciada mueve al hombre a cambiar el sentido de las cosas, no porque el hombre sea capaz de hacerlo, sino porque ellas mismas tienen otro: «A veces la embriaguez coincide con la sensación de entrar en una casa en la que todo se puede hacer, si se quiere, o dejar de hacer [...] Es entonces, en ese momento, cuando el hombre se yergue y empieza a moverse con

un sentido distinto» (p. 51). Por su afán de explicar su atracción por el abismo, la escritura de José García es heredera de una de las posiciones extremas del romanticismo: «Quisiera, por lo menos, poder explicar lo que siento [...] Hablo de angustia, de atracción de abismo...» (p. 92).

Como el *desideratum* de José García es ser otro, siente por sí mismo una insatisfacción que raya en el menosprecio. Al hablar de sí mismo (fragmento 7), (14) se define como un hombre mediocre, que se dedica a llevar la contabilidad de una oficina y a escribir en su cuaderno por las noches. Se descalifica no sólo a sí mismo sino también a su mujer y a sus hijos: «Yo no sirvo para nada. Trabajo y amo. Y amo a mis hijos. Es todo lo que hago en la vida» (p. 54). José García se presenta como un hombre proclive a huir de su realidad —me refiero al pasaje donde cuenta la parranda en el «Gran Vals» con dinero que no le pertenece y que quizá no pueda pagar—; como un hombre machista que puede explicar a su hijo qué significa «ser hombre». En fragmentos posteriores lamenta su vida en la burocracia, quejándose de la ausencia de vitalidad, del encierro, de la asfixia y del desaliento a que todo ello lo conduce (frag. 8).

Creo con Martha Robles que el menosprecio de José García pueda estar asociado con el «complejo de inferioridad» del que hablan Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* y Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. (15) Durante los años cincuenta el concepto fue difundido por el grupo Hyperión, cuya filosofía proponía superarlo. Más tarde, esta corriente filosófica identificó el «complejo de inferioridad» con la conciencia informe del subdesarrollado, que pronto se convertiría en fatalismo, sobre todo entre las clases medias, que pagaban sumisamente el precio del objetivo político del momento —la modernidad—, y comienzan a avergonzarse de «sus gustos y predilecciones más entrañables». En aquella década circulaba la idea de que la cultura era una vía de acceso a la modernidad y devino la deificación del intelectual, cuya encarnación sería

Carlos Fuentes, luego de la publicación de *La región más transparente*. (16)

El personaje de Josefina Vicens encarna a la clase media de esos años y, desde la adolescencia, asume su mediocridad como fatalidad: «Mi padre [...] pronunció un dramático discurso del que sólo pude entender que yo era el único hijo hombre, la esperanza de su vejez y el protector de mis hermanas. Recuerdo que a medida que mi padre hablaba me invadía una especie de asfixia: por lo que decía y por cómo lo decía. Fue la primera vez que sentí el horror de estar encarcelado, condenado sin remedio» (p. 66). No tener nunca nada lo lleva a ~~de serlo~~ todo, con afanes ^{/descarlo} absolutos. Su imaginario no admite la elección como salida porque, sediento de absoluto, la elección le parece una renuncia: «Lo quería todo y no me resignaba a elegir, porque la elección significaba un corte al total anhelado. Ahora pienso que quizá, muy dentro de mí, presentía que después no iba a tener casi nada de lo que entonces deseaba con tanto ardor» (p. 120). José García asume su mediocridad como destino: «La vida me colocó en este primer peldaño del que ya no puedo pasar» (p. 120). Ante la expectativa de elegir entre ser un escritor pequeño burgués con casa en la playa —pues cree que de ese modo podría dedicarse por completo a la escritura—, prefiere la estabilidad familiar: «jamás tendré el valor de dar la espalda a esa estabilidad, a ese pequeño orden en que vivo y hago vivir a mi familia» (p. 88); ser un escritor pequeño burgués «me impediría vivir mi realidad diaria y entrañable, que es otra esencial forma de expresión, sé que antes que escritor, suponiendo que llegara a serlo, soy lo que he sido y seré siempre: un hombre que necesita escribir y vivir encerrado en su cárcel natural e intrasferible» (p. 213). De manera similar asume el fantasma de la culpa. Para él la culpa es inherente al acto creador, ya se trate de un libro o de un hijo. Ante ello, su mujer, ese personaje sin nombre que «sabe todo lo que no tiene que aprenderse» ^{le} propina una lección diciéndole que no comparte su culpa respecto del nacimiento de su hijo, puesto que no estuvo consciente de

ello en el momento de concebir. Es cuando José García piensa en el olvido como única salida de su conciencia cada ^{vez} más desdichada: «Desde esa noche pude ver a mi hijo alegremente. Porque claro, no es la conciencia, sino el olvido de la conciencia, lo que abre la puerta al milagro [...] y no es la soberbia, sino el estado de gracia, lo inefable, lo jamás pensado, la inocencia total, lo que nos permite soportar la aterradora verdad de que hemos dado vida a un ser consciente» (p. 108). Sin embargo, es incapaz de trasladar su reflexión al terreno de la escritura, porque para él no puede ser sino un acto consciente. Así, José García queda preso en la cárcel de la conciencia que Villaurrutia había expresado en estos versos:

Tu voz, hoz de eco,
es el rebote de mi voz en el muro
y en tu piel de espejo
me estoy mirando mirarme por mil Argos.
por mí largos segundos. (17)

El resultado es el mismo y, sin embargo, no las motivaciones. Villaurrutia se distanció del mundo porque para él los otros no existen. En cambio, José García se siente «profundamente solo» (p. 68) porque en la ciudad los hombres viven como si los demás no existieran. La ciudad despierta en los hombres una sensación de indiferencia y la conciencia de ser un sujeto anónimo: «Camino por una calle cualquiera. Otros hombres pasan a mi lado. Ni los miro ni me miran. Somos iguales, pero extraños [...] Somos iguales y yo nunca sabré nada de ellos, ni su nombre siquiera» (p. 69). Su sentimiento de soledad no sólo le atañe a él, sino también a los otros: «pienso que los demás se sienten igual» (p. 69). Por eso se repliega sobre sí mismo: «Entonces me hundo en mí mismo», en ese «pequeño sitio visitado anteriormente, conocido [...] es allí, es a mí mismo adonde llego siempre y me detengo para hablar» (p. 70). El es el único sitio al que puede ir para reflexionar; la soledad es inevitable, tanto como su escritura de su soledad. La soledad de

José García es un destino inevitable que se le revela cuando nace su primer hijo: «el hombre nace solo. Y que igual que nace, permanece y muere solo» (p. 105).

El conflicto entre la repulsión de su mundo real y la pulsión por el mundo ideal tanto en la vida como en la escritura, es, a fin de cuentas, una fatalidad; la búsqueda de la «frase genial» con que empieza y termina el libro de José García es una metáfora de la imposibilidad de trascender su conflicto de clase, así como de trascender los valores que implican. Por eso la escritura de José García se limita a dramatizar su conflicto.

Su lugar en la tradición

Fabienne Bradu asocia la aparente carencia de tema de *El libro vacío* con la aspiración de Flaubert de escribir un libro «que se sostuviera a sí mismo por la fuerza interna de su estilo [...] un libro que casi no tuviera tema o, al menos, donde el tema estuviera casi invisible, si acaso eso se puede. Las obras más bellas son aquellas donde hay menos materia; cuando más la expresión se acerca al pensamiento, cuanto más la palabra se pega a ella y desaparece, tanto más bello es...». (18) Bradu propone leer la novela de Vicens en relación con el ideal flaubertiano en razón de que el tema de *El libro vacío* es «la literatura misma, el doloroso proceso de la escritura, 'cette chimie merveilleuse' como la definía Flaubert, está dado en su expresión misma, a través de un argumento endeble» (p. 65). (19) Estas y otras razones hacen pensar a la autora que José García es Josefina Vicens en el mismo sentido que Flaubert es Madame Bovary. Efectivamente, José García, narrador-escritor-crítico-protagonista, comparte con Flaubert la misma noción de libro, misma por la que aboga en oposición con la novela tradicional: «si las palabras no pueden sostenerse por sí mismas, sin los andamios del argumento; si la emoción sencilla, encontrada sin buscarla, no está presente en cada línea, ¿qué es un libro?» (p.17). José García quiere que en su libro ideal el

protagonista sea el pensamiento, «con toda su ilimitada y espléndida libertad» (p. 181). Hasta aquí es claro que el ideal de José García –alter ego de Josefina Vicens según ella misma– se asocia con una tradición marcada por el privilegio de la escritura por encima de temas y/o argumentos, que inicia en el siglo XIX con Mallarmé en poesía y Flaubert en narrativa. En México esta tradición se afianza con la poesía de los Contemporáneos, sobre todo con la de Jorge Cuesta, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia. Animados por la lectura de los novelistas de la *Nouvelle Revue Française* y de la colección «Nova novarum» de la *Revista de Occidente*, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, entre otros, escribieron sus «novelas líricas» entre 1924 y 1935. Aunque sus intentos «por conseguir una prosa nueva son desarticulados, fugaces e inconexos, cuando no puramente deportivos» es posible advertir en sus relatos la sustitución de «la necesidad de una 'anécdota' o 'asunto' que pretende describir objetivamente a un protagonista, por la posibilidad subjetiva que permite al autor *crearse a sí mismo* en el relato; la práctica de un 'estilo' escritural en el que el autor, como en poesía, lo es todo, por lo que cada palabra adquiere un valor autónomo del tiempo que sirve a un propósito global, lo cual permite al autor ser él su propia escritura». (20)

Desde mi punto de vista, *El libro vacío* continúa esta tradición, debido a que reduce la anécdota en favor de la problematización de la escritura, resuelta en una novela autorreferencial y metaficcional. Frente a los relatos de sus antecesores, niega el valor absoluto de la escritura y la hegemonía del yo, introduciendo un narrador que encarna las voces del escritor, del crítico y del anónimo José García, sin privilegiar ninguna. Se trata de una escritura aparentemente dubitativa y reiretativa que pone un signo de interrogación a los poderes demiúrgicos de la palabra, que Carlos Fuentes consagró en *La región más transparente*, (21) novela antípoda de *El libro vacío* en la medida en que sus personajes disfrutaban el vértigo de la

ciudad mientras el personaje de Vicens padece la inercia citadina. De manera fragmentaria y reiterativa, el narrador construye una novela que gira en torno al problema de escribir o no escribir cuando se tiene la conciencia de que la trascendencia es imposible, apoyándose en una retórica que dice más por lo que niega y por lo que calla que por lo que afirma. Sin embargo, no puede decirse que la anécdota se reduzca únicamente a que José García escribe que escribe, como «El grafógrafo» de Salvador Elizondo, (22) ya que el narrador cuenta largos pasajes de su vida. Si bien *El libro vacío* continúa de este modo esta tradición, también es cierto que, proponiéndoselo o no, busca ponerle un punto final.

Fragmentarismo, voces del narrador, metaficción y autorreferencialidad

Escrita en forma de diario, la novela consta de veintinueve fragmentos separados por espacios u hojas en blanco. El primero puede considerarse como un prólogo en que el narrador asume su papel de crítico al intentar una valoración de su obra terminada, y su papel de escritor al hacer una declaración de principios que tiene que ver con su actitud frente a la escritura: escribir a pesar de los avatares del escritor de la clase media que, condenado a la asfixia de la burocracia y a la vida solitaria y gris de la ciudad, aunque, aparentemente, por su retórica que afirma negando, quiera convencerse y convencernos de que no tiene nada que decir: «No he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años» (p. 11). La conciencia crítica del escritor —que a lo largo de la novela se hace cada vez más aguda y en ocasiones roza con el abuso— se manifiesta como su otredad, que para él significa algo «independiente y poderoso que actúa dentro de mí, pero nunca vencido» (p. 11). De ahí el juego de espejos que se advierte desde la primera página: «Veinte años de oír: 'tienes que hacerlo... tienes que hacerlo'. De oírlo de mí mismo. Pero no de ese yo que lo entiende y lo padece y lo rechaza. No; del otro, del subterráneo, de ese que fermenta en mí con un extraño hervor» (p. 11).

El crítico experimenta ante su obra terminada una culpa inherente a la conciencia que le permite saber que su obra no es sino la manifestación de un proceso de cuyas normas no puede escapar. En otras palabras, para el crítico la culpa es inherente a la creación consciente: «Es la única forma de hacérmelo perdonar. Pero antes, que se entienda bien esto: uso la palabra perdonar en el mismo sentido que la usaría un fruto cuando inevitablemente, a pesar de sí mismo, se pudriera. El sabría que era una transformación inexorable. De todos modos, creo yo, se avergonzaría un poco de su estado; de haber llegado, cierto que sin impurezas originales, a una especie de impureza final» (p. 11). En cambio, no experimenta culpa alguna frente a su proceso escritural —en sus palabras, «tránsito» o «recorrido»—, ya que es durante el proceso donde se encuentran su yo y su otro —el escritor y el crítico—, que conviven como antinomias a lo largo de la novela pues, mientras uno escribe, el otro reprueba. Y es en el momento de ese encuentro cuando interviene una tercera voz que interroga a la voz de escritor y a la del crítico: «¡Ah, quisiera poder explicar lo patético de este enlace! No sé si es esta mitad de mí, esta con la que creo contar todavía, esta con la que hablo, la que, agotada, se ha sometido a otra para que todo acabe de una vez, o si es la otra, esa que rechazo y hostigo, esa contra la que he luchado durante tanto tiempo, la que por fin se yergue victoriosa» (p. 12). El narrador se representa la antinomia de una forma que evoca el mito de Sísifo no por su semejanza, sino porque, de algún modo, lo supera: «Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose. Pero, a veces, me he preguntado: quién a quién. Llega a perderse todo sentido. Lo único que preocupa es que no se alcancen. Sin embargo, debe haber ocurrido ya porque aquí estoy, haciéndolo» (p. 12). De aquí que el narrador diga al final de la novela que su yo es múltiple. Cuando ocurre el encuentro entre el yo y el otro, la escritura deja al escritor al desnudo: «Después de escrita una cosa, o hasta cuando la estoy escribiendo, se empieza a transformar y me va dejando desnudo» (p. 14). Los vaivenes entre las voces del yo y el otro sirven para dramatizar

el dilema de José García entre juzgar su escritura como victoria o como derrota: «¿Cómo voy a saberlo ya?», dice la tercera voz; también dramatizan el dilema de escribir o no escribir. Desde una posición lógicamente imposible, pero muy próxima a la esencia del escepticismo, el escritor se pregunta: «¿Para qué voy a emprender una batalla que quiero ganar, si de antemano sé que no emprendiéndola es como la gano?» (p. 14). Si convenimos en que el principio fundamental del escéptico es que «A toda razón se opone una razón de igual valor», y que este principio «impide tomar partido por una afirmación cualquiera o su negación», (23) en el caso de José García-escritor-crítico, el no tomar partido entre escribir y no escribir o entre asumir la escritura como victoria o como derrota es parte de su retórica, en tanto que hace precisamente lo que niega. Además, el *pathos* expresado acerca del encuentro de su yo y su otro, que también puede advertirse en otros pasajes de la novela, niega la imperturbabilidad del escéptico. José García no es imperturbable; más bien encarna una «conciencia desdichada» (24) que se oculta bajo la máscara del escéptico.

Al final del prólogo, el narrador introduce la ficción de los dos cuadernos: «Perdonen. Tengo dos cuadernos. Uno de ellos dice, en alguna parte...» (p. 14). A lo largo de la novela, el narrador habla abundantemente de ellos, reflexionando acerca de lo escrito o entresacando algunos de sus fragmentos. Desde el punto de vista del crítico, este cuaderno está «lleno de cosas inservibles»; el dos está vacío y es el libro ideal que no puede escribir, y que espera que otro escriba. El conflicto del escritor se desplaza entre dos polos: el rechazo de lo que escribe y el ideal pequeño burgués del libro, que se resolverá momentáneamente al reconciliarse con «las pequeñas cosas grandes» (25) de la vida cotidiana.

La autorreferencialidad de la novela se advierte en las nociones, juicios y prejuicios del narrador acerca de la literatura, y se hace más patente en los fragmentos 25, 26 y 28, y son claves

para entender el libro en su conjunto; en el 25 el narrador reitera, entre otras cosas, sus cualidades negativas como escritor, su decisión de seguir escribiendo y la conciencia de que el eje de la escritura es la contradicción (p. 188); en el 26 da una serie de direcciones acerca de cómo leer el libro y enfatiza que su verdad es múltiple puesto que su yo también lo es. Es en la multiplicidad donde ve el poder de transformación del hombre: «la única verdad es la que resulta de todas a las que vamos llegando durante nuestra vida. Es decir, que nada es fijo ni permanece inmóvil en el trémulo corazón del hombre» (p. 201). Pero, como el problema de la escritura concierne a un personaje ciudadano de clase media con mujer e hijos, con sueños y frustraciones, la novela adquiere una dimensión social, en la que se circunscribe el destino del escritor consciente de que su obra es incapaz de trascender según los cánones de la noción pequeño burguesa del arte.

Por otra parte, la novela de Vicens no es, como asegura Brushwood, «intimista». Puede parecer así porque Vicens recrea, en su relato, la forma de diario íntimo y el monólogo interior; también por esa retórica que afirma negando; José García escribe para los demás: «para poder escribir algo, tuve que mentirme: escribo para mí, no para los demás» (p. 18); para consignar su actitud (cf. p. 113) y, consciente de que los hombres mediocres son seres reemplazables (cf. p. 88), su escritura quiere rescatarlos y rescatarse a sí mismo del olvido (cf. p. 27, 207, 218).

Escritura y literatura

Cuando José García asume su papel de crítico—ocultándose en la convicción de que es incapaz de escribir una novela—, pone en cuestión las nociones de creación y originalidad, oponiéndose a los recursos de la novela tradicional: creación de personajes arquetípicos, investigación histórica, creación de «grandes escenarios», etc., y centrándose en la escritura más que en la

literatura. El fragmento cuatro puede leerse como una parodia de los recursos y clichés de este tipo de novela: «NO HABLAR EN PRIMERA PERSONA», observar a los transeúntes, hacer apuntes y luego escribir frases geniales: «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'. Observaba en la calle, en los camiones, en el cine, las caras de la gente, para ir formando después, con aquella boca y esta nariz, los rostros de mis personajes. Si tenía la suerte de encontrar un notable rasgo físico, me sentía feliz y desde luego, con gran entusiasmo, empezaba a redactar el pasaje» (pp. 32-33). Con tales recursos, José García piensa que sólo pueden crearse personajes falsos. «Y ponerme a consultar libros especialistas para copiar fechas, dinastías, regiones industriales y otros datos, me parecía artificial y deshonesto» (p. 35). José García descarta el revisionismo, la imaginación y la invención, para proponer un equilibrio entre invención e imitación que desemboque en una escritura proteica que posibilite el exorcismo del vacío: «Que no sea un ir poniendo, rellenando, dejando caer, sino un transformar, hasta que sin tema, sin materia, el vacío desaparezca». José García cree en la escritura proteica del mismo modo en que cree en la capacidad de la escritura para transformar al hombre. Si de algo está plenamente convencido es de que el destino del hombre oscila entre su debilidad y su deseo de perfección (cf. frag. 25).

José García piensa que el logro de la esteticidad de la escritura —o la escritura «literaria»— traiciona la verdad: «Cuando escribo, el deleite de lograr una frase, de encontrar un adjetivo, de redondear el párrafo, deforman la expresión de mis verdaderos sentimientos [...] en ese tránsito por lo ... literario, diremos, pierden su fuerza y su autenticidad [...] Mi deseo es decir la verdad siempre» (pp. 111-112). Y su verdad no es sino su vida misma: «yo, mi mujer, mis hijos, mi casa, mi trabajo» (p. 173). Una verdad que no es unívoca sino cambiante y multiforme: «la única verdad es la que resulta de todas a las que vamos

llegando durante nuestra vida. Es decir, que nada es fijo ni permanece inmóvil en el trémulo corazón del hombre» (p. 201)

La literatura ensimismada

El vuelco de la literatura sobre sí misma en la tradición occidental comienza en el siglo XIX con Mallarmé en la poesía —pienso en *La siesta de un fauno*, *Herodías* y las cartas del poeta a Cazalis sobre el gran libro que nunca publicó— y Flaubert en narrativa. En México, durante los años treinta las tentativas de Mallarmé y Flaubert se convirtieron en la religión del «arte por el arte», junto con el «testismo» de Valéry y el monólogo interior de Proust. Es el momento en que la poesía se repliega sobre sí misma, haciéndose cada vez más intelectual. *La deshumanización del arte* (1925) desata la polémica en terreno hispanoamericano y los escritores discuten si el arte moderno conlleva o no a la «deshumanización», si el esteticismo podía ser o no el fin de la obra de arte. La semilla encontró en México tierra fértil. Hacia mediados de los años veinte las opiniones acerca de lo que debía ser la literatura se habían dividido en dos posturas irreconciliables: una que abogaba por la literatura nacional y otra que defendía la universalidad. (26) De modo que en los años treinta la polémica sobre la deshumanización del arte es aún más acalorada, con los «nacionalistas» de un lado y los «puristas» y «cosmopolitas» del otro. Mientras Diego Rivera reafirmaba su nacionalismo junto con los «colonialistas», los Contemporáneos confirmaban su voluntad de modernidad y universalidad. Sin embargo, la tendencia «purista» o «intelectual», dejó obras como *Muerte sin fin* de José Gorostiza (1938) y *Nostalgia de la muerte* (1938 y 1946). La narrativa no incorpora esta tendencia sino hasta 1958, con la aparición de *El libro vacío*. Fabienne Bradu tiene razón al decir que las «novelas líricas» de los Contemporáneos —sobre todo *Dama de Corazones* y *Novela como nube*— no pueden considerarse antecedentes directos de la novela de Vicens, en la medida en que el manejo de la subjetividad de los Contemporáneos enfoca al yo y el de

Vicens expresa la realidad social y política, (27) pero también es cierto que la tradición literaria no se limita a la influencia directa entre unos autores y otros. Los temas y las técnicas literarios suelen responder —en favor o en contra, activa o pasivamente— a las preocupaciones de una época. Si durante los años treinta se discutió abundantemente acerca de si la literatura debía comprometerse con la sociedad o consigo misma, la novela de Vicens vuelve sobre el problema desde otra perspectiva: la de la clase media. Las preguntas que laten a lo largo de la novela es por qué o para qué escribir, si es legítimo escribir por la pura necesidad de hacerlo, cómo y qué puede escribir un escritor de la clase media que vive confinado a la mediocridad a que lo condena la precariedad económica y marcado por la incomunicación que engendra una ciudad poblada de seres anónimos y homogéneos. Con la novela de Vicens aparece el escritor de la clase media como protagonista que, angustiado por el peso de sus ideales pequeñoburgueses y sus posibilidades reales, escribe en secreto. Incapaz de formular nuevos valores, llama al compromiso de la escritura con la verdad: «Mi deseo es decir la verdad siempre» (p. 112); y su verdad no es sino «Siempre yo, mi mujer, mis hijos, mi casa, mi trabajo» (p. 173). José García se dice a sí mismo: «Eso es lo único que te pertenece, lo único que conoces, lo único que comprendes y, por tanto, lo único que puedes expresar» (p. 182). José García intenta liberar la escritura del peso de una tradición que ya vivió su mejor época. Para que tal actitud se convierta en realidad habrá que esperar al fin de siglo a escritores como Ricardo Piglia (*Respiración artificial*) para presenciar la desacralización de la palabra escrita y el cuestionamiento del privilegio absoluto de la escritura en nuestra cultura. Estos escritores empiezan a hablar ya no de literatura sino de escritura; su narrativa no habla desde un yo unívoco sino desde un yo múltiple o desde las voces de la colectividad —pienso en escritores como Andrés Rivera: *La revolución es un sueño eterno* y Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*.

Metaficción o profecía

Para el crítico José García, su cuaderno uno simboliza la escritura de la impotencia y el cuaderno dos la escritura que espera algún día. Esto implica el anuncio y deseo de una nueva escritura que comience exactamente donde termina la suya. Es también una invitación a poner un punto final a la escritura de la impotencia, la escritura del vacío. Sugiere que esa escritura debe abandonar el yo y tratar de algo que concierna a todos, empleando la voz del «gran rumor» (cf. frag. 4). Entretanto, José García escribe para representar el vacío, para dramatizarlo, desde una posición similar al *horror vacui* de los barrocos: «La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco, ese vacío inicial» (p. 31). La llegada de esa nueva escritura tendrá que trascender los valores del arte pequeño burgués.

NOTAS

- 1 La primera: Compañía General de Ediciones, Col. Ideas, letras y vida, México, 1958; la segunda: Transición, México, 1978; la tercera: Secretaría de Educación Pública, Lecturas Mexicanas, 1986; la cuarta incluye *Los años falsos* UNAM, Textos de Humanidades, 1987.
- 2 *Le cahier clandestin*, Traducción de Dominique Eluard y Alaïde Foppa París, Julliard, 1962.
- 3 *The Empty Book*, Traducción de David Lauer, University of Texas, Austin, 1992.
- 4 Emmanuel Carballo, ed., *Narrativa mexicana de hoy*, Alianza Editorial, Madrid, 1969. p. 8.
- 5 *Narrativa Mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala- Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991.
- 6 *La novela Mexicana (1967-1982)*, Grijalbo, México, 1985. p. 51.
- 7 «Tendencias de la narrativa mexicana contemporánea», *El mar y sus pescaditos*, Sepsententas, México, 1975. pp. 144-145; las cursivas son mías.
- 8 cf. *Escritoras en la cultura nacional* v. II, Diana, México, 1989. p. 70. La primera edición es de la Universidad Nacional

- Autónoma de México, 1985.
- 9 *Ganando espacios. Historias de Vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens. 1920-1940*, Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Correspondencia, México, 1989.
 - 10 Crítica: Del ensayo de Fabienne Bradu, «José García "soy yo!», *Señas particulares: escritora*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, hablaré más adelante. Florencia Castillo, Guadalupe Chiunti, Sara Luz Páez, Angélica Prieto y Azucena del Alba Vásquez estudian la estructura narrativa y la enunciación desde la perspectiva semiótica, en «Sentido e interpretación en *El libro vacío*», *Semiosis* 18-19, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987. Quizá motivada por el estudio de Martha Robles, María Mercedes Lozano Ortega escribe una tesis de licenciatura en la Universidad Veracruzana, titulada «*El libro vacío* de Josefina Vicens. Literatura y existencialismo», 1990, que resume en el artículo «Josefina Vicens: una existencialista olvidada», *La Palabra y el Hombre* 75, Xalapa, 1990, en el que afirma que se trata de una novela existencialista. Joanne Saltz y Ana Rosa Domenella se centran en el estudio del género, respectivamente, en «*El libro vacío: Un relato de la escritura*» y «Josefina Vicens y *El libro vacío: sexo biográfico femenino y género masculino*», *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, 2, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, El Colegio de México- Colegio de la Frontera Norte, México-Tijuana, 1990. En «Josefina Vicens: ritos de la aspiración humana», *La Palabra y el Hombre* 75, Xalapa, 1990, Alice Ruth Reckley trata el tema de la angustia. En «*El libro vacío: un libro lleno de palabras*», *Plural* 240, México, 1991, Eliana Albala apunta algunas notas sobre la estructura, la composición, el personaje, el tema y el estilo de la novela. Adriana Gutiérrez se ocupa de la técnica narrativa en «Dualidad de la escritura y en la escritura: *El libro vacío*, de Josefina Vicens», *Mester* 20:2, Los Angeles, 1991. Historia de la literatura: En su *Antología de la Narrativa Mexicana del siglo XX*, v. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, Christopher Domínguez Michael incluye un fragmento de *El libro vacío* en la sección «Maestros modernos: ciudad sin sueño». Sus comentarios enfocan los rasgos modernos de la obra, en lo que concierne a la escritura, a la visión de la ciudad y al problema de la soledad.
 - 11 Sobre éste y otros aspectos de la vida de Vicens, cf. Cano y Radkau, 1989.
 - 12 cf. la edición de la Secretaría de Educación Pública, *Lecturas Mexicanas*, 1986, p. 7; en adelante escribo el número de página entre paréntesis.
 - 13 Cano y Radkau: 1989, p. 134.
 - 14 Más adelante explico por qué empleo el término «fragmento».
 - 15 cf. 1989, pp. 70-71.
 - 16 cf. Carlos Monsiváis, «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX», *Historia General de México*, v. 4, El Colegio de México, México, 1976, pp. 401-420.
 - 17 «*Poesía*», *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2a. ed., 1966, p. 26.
 - 18 Flaubert a Louise Colet, 16 de enero de 1852. Citado por Bradu: 1987, p. 65. En lo sucesivo escribo el número de página entre paréntesis.
 - 19 No comparto la idea de que el argumento sea endeble, pues sólo lo es aparentemente, ya que los pasajes acerca de la vida de José García son claves para entender por qué se debate entre escribir y no escribir.
 - 20 Guillermo Sheridan, «Introducción. Los poetas en sus relatos», *Monólogos en espiral. Antología de narrativa*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982. p. 10.
 - 21 cf. Monsiváis: 1976, p. 16.
 - 22 Su texto dice así: «Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo». *El grafógrafo*, Vuelta, México, 1992; la primera edición es de Joaquín Mortiz, 1972.
 - 23 Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963. p. 425.
 - 24 Martha Robles señala que quizá éste sea el aspecto más revelador en la obra de Vicens. cf. p. 75.

- 25 la expresión es de Josefina Vicens. cf. Marco Antonio Campos, «Pequeñas cosas grandes», *Vuelta*, 9:105, 1985. pp. 38-39.
26. c.f. Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, F.C.E., 1975. pp. 159-189.
- 27 cf. 1987: p. 67.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALA, Eliana, «*El libro vacío: un libro lleno de palabras*», Plural, 240 (1991) pp.
- CAMPOS, Marco Antonio, .pp.
- CASTELLANOS, Rosario, pp. 136-151
- CASTILLO, Florencia, Guadalupe Chiunti, Sara Luz Páez, Angélica Prieto y Azucena del Alba Vásquez, «Sentido e interpretación en *El libro vacío*», *Semiosis* 18-19, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987.
- DOMENELLA, Ana Rosa «Josefina Vicens y El libro vacío; sexo biográfico femenino y género masculino», *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, 2, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, El Colegio de México- Colegio de la Frontera Norte, México-Tijuana, 1990.
- DOMINGUEZ Michael, Christopher, *Antología de la Narrativa Mexicana del siglo XX* v. 1, México, F.C.E., 1989.
- GUTIERREZ, Adriana, «Dualidad de la escritura y en la escritura: *El libro vacío*, de Josefina Vicens», *Mester* 20:2, Los Angeles, 1991.
- LOZANO Ortega, María Mercedes «Josefina Vicens: una existencialista olvidada», *La Palabra y el Hombre* 75, Xalapa, 1990.
- MONSIVAIS, Carlos, . pp. 305-476.
- RECKLEY, Alice Ruth, Josefina Vicens: ritos de la aspiración humana», *La Palabra y el Hombre* 75, Xalapa, 1990.
- SALTZ, Joanne, «*El libro vacío: Un relato de la escritura*», *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, 2, ed. cit.
- SHERIDAN, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer* . pp. 5-11.

