

Dualidad de la escritura y en la escritura: *El libro vacío*, de Josefina Vicens

I.

El libro vacío (1958) de Josefina Vicens es el primer ejemplo en la narrativa mexicana de reflexión sobre la escritura en la escritura.¹ Y aunque es cierto que muchos autores expresan en su obra esa preocupación, lo primeramente sorprendente en la obra de Vicens es que en ella, la reflexión sobre lo escrito no sólo se fija como una inquietud más que indaga acerca del acto de creación, sino que es la idea central que funda al texto. La necesidad de escribir de José García es (para utilizar un concepto propuesto por los formalistas rusos) la *dominante* que subordina y ordena a todas las demás funciones en la obra.² Ese deseo, junto con la conciencia de la imposibilidad de lograrlo, surgen en el personaje como un conflicto que, paradójicamente, da nacimiento a la escritura. Así pues, escritura sin “trama” aparente,³ en *El libro vacío* esta noción se debilita en lo anecdótico para incorporar dentro de sí aspectos que normalmente no le pertenecen. El resultado es una obra donde la reflexión crítica subordina a lo anecdótico; esta nueva organización dinámica genera una trama poco convencional que sale renovada en sus características más estereotipadas.

Al estructurarse a partir de una crítica que gira en torno a lo que el narrador escribe, *El libro vacío* inaugura y adelanta en la narrativa mexicana una preocupación que sólo había de florecer unos diez años más tarde.⁴ Ciertamente para los lectores de la época la innovación no pasó del todo desapercibida, pero tampoco creó realmente un interés especial por los problemas que se derivan de dicha aportación; es más: quizá se deba precisamente a que se trata de un ejemplo temprano de metaficción, el hecho de que *El libro vacío* haya permanecido en un lugar oscuro y marginal dentro de la literatura mexicana, y que apenas hace unos años empezara a ser objeto de estudio por parte de la crítica.

Sin embargo, no estamos ante el caso de un libro al que se ignoró. Por

el contrario, el año de su publicación tuvo muy buena aceptación: recibió el premio Xavier Villaurrutia; la carta-prefacio la escribió Octavio Paz y las reseñas inaugurales fueron, aunque pocas, muy elogiosas. La obra se consagró, pero no fue estudiada. Y al cabo de algunos años, el silencio rodeó a la novela y se convirtió en un aislamiento que se tradujo en una ausencia total de estudios críticos. La falta de interés que se mantuvo con respecto a *El libro vacío* hasta hace muy pocos años, nos habla significativamente de lo que ha sido el fenómeno de recepción de esta obra pionera. Hubo muchos factores que influyeron y determinaron que la obra se mantuviera en un lugar marginal; entre ellos, puedo mencionar la dificultad de relacionar al texto con lo que se escribía en ese momento; el brevísimo *corpus* de la autora⁵ y su distancia frente a los distintos grupos literarios de la época; por último, que el texto de Vicens no tuvo ni precursores ni seguidores con los que se pueda establecer una filiación literaria muy clara. Todos estos factores, al menos sugieren la dificultad que encontró *El libro vacío* para tener, no una buena recepción inicial (que sí la tuvo), sino una recepción más *adecuada*, que valorara más justamente los logros y las aportaciones de la obra. Se trata de una novela que rompe con las expectativas de un lector tradicional, aspecto que seguramente también influyó para que tuviera que esperar, por lo menos veinte años, a ser seriamente analizada como lo que es: una novela innovadora.

Un dato representativo de la escasa importancia que se le ha dado a *El libro vacío* es que después de su primera edición, en 1958, no se la reeditó hasta 1978.⁶ Es únicamente desde la década de los ochenta que la crítica empieza a insistir en la importancia de un texto que se crea principalmente a partir de la reflexión en torno al acto de escribir.⁷ A diferencia de la crítica reciente (de 1984 a la fecha), es importante destacar que quienes reseñaron la obra en 1958 (y algunos años después) fijaron su atención en la anécdota de la novela, y basándose en ella, señalaron “la soledad, la incomunicación entre semejantes que acaso luchan con problemas parecidos” (Speratti 77), la “tenue vida sin fulgor” de José García (García Terrés 3) y la “necesidad de comunicación del protagonista” (Castellanos 229). Es verdad que todas son características importantes del personaje, pero creo que se trata de preocupaciones temáticas que no se pueden separar de la obsesión de José García ante la escritura. Es, de hecho, esa necesidad y la de posteriormente reflexionar sobre lo ya escrito, lo que provoca en el personaje sentimientos de frustración, incomunicación y soledad.

John Brushwood, al no poder ubicar fácilmente a *El libro vacío* dentro de una corriente bien definida, habla de ella como de una “excepción notable, *rara avis* de las letras mexicanas” (51). Y al hacerlo, toca uno de los aspectos más difíciles de justificar en el estudio de esta obra: que no se parece a nada de lo que se escribía en ese momento en México, y que tampoco es sencillo establecer una filiación del texto con movimientos literarios

que se dieron fuera del país.⁸ Personalmente, creo que la obra es fruto de las propias experiencias de la autora (idea que ella misma comentó en diversas ocasiones)⁹ y aunque no pretendo de ninguna manera reducir con esto a *El libro vacío* y pugnar por que se le estudie en función de la biografía de Josefina Vicens, sí creo que en el caso de esta novela el comentario resulta pertinente, por lo menos porque ayuda a descartar influencias postizas que muy a la ligera se le han impuesto: por ejemplo, a veces ha dado la impresión de que la obra sigue algunos preceptos de la escuela francesa del *nouveau roman*.¹⁰ En cambio, hay que decir que es posible notar ciertos rasgos —sobre todo en la caracterización del personaje— que podemos identificar con la corriente del existencialismo francés (que por lo demás, era la filosofía que “dominaba” el panorama cultural de ese momento). Concretamente, me refiero a actitudes como el extrañamiento del personaje frente a su mundo, a su vida inauténtica, a la angustia que experimenta ante el vacío, al sinsentido de su vida. Incluso es posible señalar que la conciencia que el narrador posee en cuanto a la insignificancia de lo que escribe, es una característica que tiene en común con algunos personajes de novelas existencialistas (Roquentin, en *La náusea* de Sartre, por sólo citar el ejemplo más conocido); la diferencia está en que mientras en una novela de tipo existencialista la “puerilidad” de lo escrito es una expresión más de la inauténticidad de la vida, en *El libro vacío* la convicción que tiene el narrador de que su escritura es intrascendente, proviene de la concepción prefijada y estrecha que él mismo tiene sobre lo que debe ser la literatura. Según José García, su vida no tiene sentido porque no es capaz de proporcionar una anécdota interesante que funcione, a su vez, como material narrativo “trascendente.” Es decir, de una vida mediocre —nos dice José García— no se puede esperar más que una “no-novela,” una escritura que, en sus propias palabras “es algo, que no sé lo que es” (28). La falta de un tema convencional que provenga de la experiencia vital da curso a un libro que continuamente se niega a sí mismo como “literario,” y esta negación se asocia a una idea crucial que recorre toda la obra: no sólo se puede escribir sobre la vida; también se puede escribir sobre lo que se escribe. De esta idea nace la novela: José García escribe para posteriormente desautorizar lo que escribe. Como resultado de esa negación, el protagonista introduce la reflexión crítica como una necesidad para poder indagar acerca de la escritura, de la vida y del indisoluble vínculo que las une a ambas.

II.

Un mismo conflicto rige al personaje e inaugura la novela: una parte de él necesita escribir y se opone a otra que quiere no escribir porque tiene la

conciencia de no poder dar fruto a algo “valioso.” Lo que leemos, así, aparece desde un principio como una escritura rechazada, “intrascendente,” que por lo mismo, permite la inclusión tanto de anécdotas cotidianas, como de las preocupaciones íntimas del protagonista.

Sin embargo, la manifestación más importante del conflicto que se da en torno al deseo contradictorio de escribir y no escribir que habita al personaje, es el *desdoblamiento psíquico* que escinde a José García. Ese desdoblamiento no es ajeno al acto de escribir: de hecho, la dualidad del personaje es provocada por la escritura y aparece como una escisión necesaria tanto para narrar las breves anécdotas de la vida cotidiana como para reflexionar acerca de la forma en la que éstas fueron narradas. El desdoblamiento es, finalmente, una característica inherente al acto de escribir:

Hay algo independiente y poderoso que actúa dentro de mí, vigilado por mí, contenido por mí, pero nunca vencido. 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 (13).

Lo que en un principio parece que sólo involucra al proceso de la escritura, acaba por imponer su dualidad tanto al texto como a la vida de José García: “esa sensación de extrañamiento que nació de la escritura ha terminado desbordándolo para abarcar su vida completa” (Pereira 67). La primera y más importante proyección material de ese desdoblamiento psíquico es la existencia de dos cuadernos. En uno, el personaje escribe lo que se le ocurre, sin alíño, sin mucho cuidado, y lo que después de unas páginas considere “interesante,” lo pasará “en limpio” al cuaderno número dos. Presumiblemente, el cuaderno número dos se queda siempre en blanco (y es, en todo caso, el verdadero “libro vacío”), falto de la novela “trascendente” que el narrador sueña con escribir. En cambio el otro, el cuaderno uno (que supuestamente leemos, según el artificio sobre el cual descansa la novela) aparece disminuido y opacado ante el cuaderno dos, que en su vacío tiene algo de “perfecto”: si se queda en blanco es porque un rigor crítico excesivo impide que ese vacío “inmaculado” se “manche” de insignificancias. Es así cómo lo que leemos se presenta a sí mismo como una escritura “en sucio”; la función del cuaderno uno —por lo menos para José García— no es otra que la de ser recipiente generoso, “pozo tolerante” (16) que acepta el producto narrativo “frustrado” de un escritor que nunca llega ni siquiera a acercarse a su ideal de escritura.

Es importante subrayar que la escisión de José García se duplica al interior del texto; como lo señala Ana Rosa Domenella, la dualidad alcanza a “los demás personajes: dos hermanas y dos novias gemelas, dos mujeres a quienes ama y necesita (la esposa y la amante), dos hijos varones” (22).

Y no se detiene ahí: se extiende a todos los rasgos que forman la personalidad de José García: de niño, tenía que elegir entre dos abuelas, entre dos dulces; de adolescente entre dos novias, y de adulto debe debatirse entre la ambivalencia de ser un escritor y no serlo, de vivir y de contemplar lo que vive, de tener una mano que escribe “torpe, pero leal y modesta, a la que nunca he podido detener; y [...] otra mano consciente y fría, que siempre toma la pluma segura de que lo hace por última vez y que de reincidir será únicamente para contrarrestar el impulso de su enemiga” (30). De este modo, no creo exagerar si digo que todos los elementos que conforman la estructura dinámica que es *El libro vacío*, están permeados por una dualidad que marca, incluso, la noción de literatura que subyace a la obra: uno de los grandes logros artísticos del texto de Vicens es precisamente el de crear una tensión constante entre dos discursos: uno crítico, profundamente reflexivo, y otro más narrativo, que alcanza momentos francamente poéticos. *El libro vacío* nace de la dualidad que se establece entre reflexión y concreción artística.

Ahora: si partimos de la idea de que José García es un ser escindido, podemos identificar al interior de la obra a *dos voces que narran*:¹¹ una es la voz del narrador, quien propiamente “cuenta cosas” (aun si estas anécdotas son brevísimas, con la excepción de dos “microrrelatos,” de los que hablaré más adelante), y que corresponde a la parte de José García que está, por decirlo de algún modo, más “cerca” de la vida cotidiana. La otra voz (a la que identifico como la del “metanarrador”) reflexiona y juzga lo escrito por el narrador. En la medida en que lo escrito habla de la vida, el narrador somete también toda experiencia vital a una rigurosa crítica (aunque se dan momentos en los que el metanarrador se pronuncia también críticamente sobre la vida; de esto hablaré más adelante). La frontera que divide a estas dos voces aparece muy claramente al principio de la obra, pero a medida que ésta avanza, la distancia tiende a disiparse (si bien nunca se borra por completo); cuando las dos voces se acercan, la novela adquiere un mayor desarrollo narrativo. Así, aunque toda definición pueda entenderse como reduccionista, mi intención no es la de ser tajante: ambas voces (la del narrador y la del metanarrador) participan de la experiencia vital y ambas, también, intervienen en el acto de escribir. Lo que ocurre, quizá, es que en el caso de cada una de ellas el equilibrio que se da entre vida y escritura es distinto. Creo que el narrador está más cercano a la vida (aunque obviamente ya en él existe una distancia que lo separa de los acontecimientos; por lo mismo puede escribir). El metanarrador, en cambio, impone una mayor distancia ante los hechos vividos porque —casi siempre— los analiza desde la perspectiva que impone lo ya escrito. La presencia de estas dos voces crea una dinámica al interior del texto que rompe con un modelo estereotipado de “novela.” Y más concretamente, con la noción convencional de trama.

En la alternancia de las voces del narrador y del metanarrador encontramos la “clave” de por qué el cuaderno número dos se queda efectivamente vacío: apenas el narrador inicia, con gran timidez, algún breve episodio, éste es abruptamente interrumpido por el metanarrador, quien al someter a un juicio hipercrítico lo anteriormente escrito, determina que es falso o intrascendente. Así, aunque el filtro intolerante del metanarrador permite paulatinamente la incorporación cada vez mayor de elementos de la vida cotidiana, en un principio convierte al deseo de escribir en esterilidad obsesiva: sólo se puede escribir que no se puede escribir porque no se tiene nada que contar:

Pero ocurre que aunque los dos [habla de sus dos yo] persigan propósitos distintos, siempre se encuentran en el mismo sitio: en un cuaderno donde uno escribe para explicar, para demostrar por qué no debe escribir, y el otro lo hace para negar el derecho a demostrarlo, si esa demostración requiere ser escrita. Son sólo dos frases. Una: tengo que escribir porque lo necesito y aun cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir (30).

El desdoblamiento del personaje (que permite también la autoconciencia de la voz del metanarrador) es, así, lo que inicia e invalida la escritura. La unidad estética de la obra depende de la dualidad reflexión-descalificación/narración-concreción. El texto nace de “fragmentos” interrumpidos por una reflexión crítica que poco a poco abre su horizonte a la vida como material narrativo.

José García no concibe una obra literaria como un mundo autónomo, más o menos independiente de la experiencia vital del narrador; para él la escritura es inseparable de la vida. Esta rígida concepción sumada a otra, igualmente estrecha, que lo lleva a establecer que una novela sólo lo es si cuenta aventuras y actos heroicos, hace que la “literatura” —en los términos en los que la concibe José García— se convierta en una norma para juzgar la vida. Su propia visión lo condena, inevitablemente, al fracaso: si una novela es la narración de experiencias insólitas y personales, entonces su oscura cotidianidad y su cuaderno “lleno de cosas inservibles” (13) son para él una parodia de la novela “trascendente” que sueña con escribir.

En *El libro vacío* escritura y vida son dos órdenes que se retroalimentan y no pueden funcionar aisladamente. Ese vínculo convierte al cuaderno uno de José García en una especie de *diario*. Como forma narrativa, en el diario “tradicional” la principal materia narrativa es la vida íntima de quien narra. Sólo que si en ese caso la subjetividad del narrador es el elemento privilegiado en la escritura, en el caso de *El libro vacío* la introspección se vuelca para descalificar a la propia vida cotidiana por carecer de interés “literario.”

Aunque la escritura es para José García una actividad que lo distancia

de su mundo (en parte por el desdoblamiento psíquico, que le permite contemplar su vida al mismo tiempo que vivirla), la forma de diario que adopta su escritura no le permite evadirse de su realidad. Por el contrario, lo hunde más en ella, entre otras cosas porque el diario es un género al que subyace en su estructura una rutina. Así, el acto de escribir, que hubiera podido tener algo de compensatorio o lúdico, se convierte, por el contrario, en un cuestionamiento doloroso, ya que su función no es la de gratificar, sino la de enfrentar sin remedio al personaje con su vida enajenada e inauténtica.¹² El “pozo,” sólo en apariencia “tolerante,” que para José García es el cuaderno uno, lo refleja y lo desenmascara en su inautenticidad. Al contar su vida el narrador se busca (se “rescata del olvido de sí mismo” [117]), y al hacerlo, se topa con su ser más genuino. El problema es que para José García, ese ser auténtico no coincide en lo absoluto con los atributos heroicos (“novelescos,” en el sentido más estereotipado del término) que él cree que deben tener tanto el escritor como sus no mediocres personajes.

El diario contiene una estructura que siempre nos habla desde un presente actualizado (escribe lo que pasó hoy); por lo mismo, resulta una forma de narrar ineludible, absolutamente necesaria para José García, quien centra su interés en escribir sobre una angustia siempre continua. El diario, así, facilita la vuelta, día con día, a la misma obsesión: escribir que no puede escribir. La repetición de la misma idea a lo largo de todos los episodios en los que se divide la obra tiene, quizá, como primera intención, la de señalarnos una rutina y una angustia idénticas. Como lectores, vemos frustradas —en cada episodio— nuestras expectativas tradicionales de ver evolucionar una trama: cada nueva reflexión empieza con la misma. Sin embargo, la obra no posee una estructura estrictamente circular; el regreso a lo mismo funciona, en este caso, para anular de antemano lo que el narrador cuenta, recurso que crea un anticlímax en cada episodio y que logra mantener la unidad de tono “neutro,” mediocre, de “anti-trama,” que el texto pretende transmitir.

La obra, así, está estructurada con base en brevísimos episodios, narrados diariamente desde un presente; su hilo conductor es la insatisfacción de José García por lo que escribe, ya que los acontecimientos cotidianos siguen un “orden” externo no fijado por el narrador (aunque a veces provocado por él). Esos acontecimientos “sin importancia” cobran su “orden” estético al ser asociados, por la voz crítica del metanarrador, con otros sucesos (de otro tiempo en la vida del personaje) que en su aparente insignificancia dan la coherencia de una vida. Unificados por la escritura, adquieren una dimensión artística en el riguroso análisis que se hace de ellos.

Dentro del conjunto de la obra, cada episodio tiene, como he dicho, la función de anular tanto al episodio anterior como a sí mismo. El metanarrador, aun cuando da pie cada vez a una narración más desarrollada,

siempre la interrumpe. Lo subrayo porque esa estructura “trunca,” “interrumpida,” coincide perfectamente con la concepción que el libro nos ofrece de una trama.

III.

Cuando José García sueña en la regadera que es un capitán de barco que enfrenta al mar embravecido y luego se lamenta de que sus experiencias vitales no satisfagan sus exigencias literarias, nos está diciendo que vida y escritura son inseparables. Por lo tanto, al no haber vivido experiencias heroicas, él carece también de una trama auténtica para su hipotética novela. Si hubiera sido un soldado en campaña —piensa— seguramente hubiera escrito una magnífica novela. No lo hace, entre otras cosas, porque nunca cuestiona la idea estereotipada de literatura que posee. Al respecto, es interesante subrayar que a otro nivel, *El libro vacío* se logra porque *no se da* ese cuestionamiento: como el narrador no rompe con la idea de que la literatura sólo lo es si imita a la realidad (y para que valga la pena, esa realidad tiene que tener aventuras), su escritura “intrascendente” incorpora una reflexión sobre sí misma y sobre las breves anécdotas que se cuentan. Estas adquieren elocuencia en la medida en que integran una crítica.

No es, entonces, que *El libro vacío* carezca de trama, sino que se arma de muchos episodios interrumpidos por el metanarrador, quien juzga que éstos son incapaces de desarrollarse en una forma convencional. La constante interrupción abre el espacio a la reflexión y ésta demuestra ser el verdadero vehículo de lo narrativo en el texto. Muchas veces —casi siempre— la concreción artística del objeto que se presenta aparece dentro de una reflexión crítica. Por ejemplo, cuando trata de describir a su abuela:

Si me fuera posible dar la impresión exacta, conjunta, de lo que se desprendía de aquel porte, de aquella dignidad, de aquel olor especial, de aquel temblor, de aquellos trajes siempre de la misma hechura, de todo aquello que formaba su personalidad discreta, voluntariamente escondida. Si 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 (24).

Lo que el metanarrador presenta como una hipótesis “irrealizable” se consigue con gran economía a través de la discusión sobre la imposibilidad de lograrlo. El metanarrador no hace un “retrato” detallado y minucioso de la abuela, pero quizá por esto mismo la fuerza poética de su descripción, mediante recursos como la sinécdoque, queda realzada. Este ejemplo es

además muy significativo porque en él se ve con claridad lo que, a escala mayor, ocurre con toda la novela: que la escritura se hace presente desde la imposibilidad de imitar formas literarias ya estereotipadas. Por otro lado, la abuela es descrita fragmentariamente, justo como ocurre con la trama, cuya estructura es dictada por lo fragmentario de sus episodios.

El ejemplo de la abuela es magnífico para ilustrar cómo, desde el pronunciamiento de una incapacidad, se obtiene la renovación de un recurso "gastado." La revitalización se hace posible (aunque el metanarrador no haga conciencia de ello) gracias a la abierta discusión del procedimiento artístico que el narrador se cree incapaz de imitar. Al establecer un límite tan severo entre lo que es literatura y lo que no lo es (es decir, al no darse cuenta de que está innovando), José García tiene que descalificar lo que escribe por "familiar" (por cierto, hay que decir que aunque José García se postule como su único lector, en realidad es un pésimo lector de sí mismo). A pesar, entonces, de los juicios de valor del metanarrador (o mejor dicho, *a causa* de ellos), *El libro vacío* es una obra que, en su carácter de metaficción, nos presenta un nuevo modelo de escritura que introduce la reflexión como el elemento principal de la creación. Esto se aprecia con toda claridad en pasajes en los que se discute, en forma hipotética, el proceso de concreción literaria. Por ejemplo, cuando el narrador se pregunta sobre la forma de describir, literariamente, una bella tarde:

Primero observar su cielo, los árboles, las sombras, en fin, todo lo que le pertenece. Y cuando estos elementos queden reflejados en las palabras y expresado ese temblor gozoso y esa estremecida sorpresa que siento al contemplarla, entonces, seguramente quien me leyera, o yo mismo, podría encontrar en mi cuaderno una bella tarde y a un hombre que la percibe y la disfruta (41).

Es la reflexión sobre sí misma lo que otorga una dimensión poética a la escritura, siempre planteada en forma hipotética. El elemento crítico, pues, no sólo está presente en la obra, sino que es lo principal en ella.

Uno de los artificios sobre los cuales se apoya la obra radica en hacer sentir al lector extratextual que está leyendo una novela que carece de trama; al mismo tiempo, el texto debe lograr que ese lector cobre conciencia de que la ausencia aparente no es sino parte de la intolerancia crítica del metanarrador. Por lo mismo, la trama se forma de la unidad que presentan esos juicios críticos.

La trama, por supuesto, no ha sido abolida. Más bien podríamos decir que se encuentra, como el personaje mismo, escindida. Se crea un abismo entre la trama que queda "en potencia," trama "ideal" que nunca puede inventar el narrador, y la trama "real" que este narrador articula. La reflexión parte de esa escisión, y devalúa tanto a su vida como a su cuaderno porque no puede dejar de compararlos con esa otra vida y ese otro

cuaderno inexistentes. Por lo mismo, cuando el metanarrador describe lo que debe tener una obra literaria, nosotros, lectores extratextuales, identificamos *El libro vacío*. El metanarrador, por el contrario, no lo hace:

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

La obra que leemos es altamente autorreferencial y esboza su propia poética. La cita anterior, aunque no lo revela todo, nos habla justamente de ese texto que, a causa de las interrupciones del metanarrador, logra sostenerse sin una trama convencional, es decir, “sin los andamios del argumento.” Obviamente el texto tiene argumento (en realidad ocurren muchísimas cosas), pero éste incluye aspectos (el análisis, la crítica, que ocupan el lugar principal) que normalmente no son parte de una trama. Para que la obra se logre, el lector extratextual debe darse cuenta de que juicios como el anterior nos hablan del texto que leemos. Existe, pues, un nivel en el que las opiniones, siempre contundentes, del metanarrador se relativizan: adquirimos conciencia de que nos acercamos a la escritura del cuaderno uno *mediatizados* por los juicios de un primer lector, el propio José García. El lector extratextual tiene, así, que imponer una distancia entre sus opiniones sobre lo escrito y las del metanarrador.

Ciertas reflexiones del metanarrador (aunque conscientemente no se refieran a sí mismo), subrayan la importancia del desdoblamiento en el personaje como la manera en la que él puede alejarse de su realidad y obtener una visión “extrañada,” privilegiada, de la misma:

El artista es un ser distinto, vulnerable, asombrado, trémulo, herido de nacimiento y por vida, difícilmente incorporable a la realidad diaria. Claro que existe el que de esa realidad extrae sus mejores elementos. Pero el notarla tanto como para poder manejarla y convertirla en obra de arte, es la mejor demostración de que no ha podido incorporarse a ella, de que no ha sido devorado por ella (123).

En este caso el metanarrador indaga respecto a la relación que el artista establece con su entorno; simultáneamente, la cita es una llamada de atención al lector extratextual, quien reconoce el lazo conflictivo que ata a José García con su mundo enajenante (especialmente cuando se refiere a su experiencia como burócrata). Pero quizá lo más importante de la cita anterior es que nos dice que (tal y como ocurre a lo largo de *El libro vacío*) el arte permite y hace posible una visión crítica de lo real. Como para José García lo opuesto al arte es su vida particular, no es consciente de que logra provocar en el lector extratextual un extrañamiento ante su cotidianeidad

mediante la inserción, en la escritura, de una reflexión analítica sobre esa vida. Así pues, podemos decir que la transformación de lo cotidiano en arte obedece también, en parte, al desdoblamiento psíquico del personaje: si la escritura es una actividad que lleva a la fractura del yo monolítico, esta división permite la distancia y la crítica renueva nuestra percepción de una vida aparentemente intrascendente.

La trama de *El libro vacío* existe, pues, en la narración anecdótica de la cotidianidad de García y en el análisis que de ella se hace en la escritura. Sólo que se trata de una trama interrumpida (aunque repetitiva y llena de obsesiones) en la que lo anecdótico se subordina a un ejercicio reflexivo que vuelve imposible una narración convencional o estereotipada.

IV.

Podemos encontrar al interior de *El libro vacío* dos microrrelatos que se distinguen del resto del libro porque rebasan el pequeño círculo familiar de José García y se sitúan en un universo más amplio. Significativamente, sólo cuando el narrador puede salir del solipsismo que lo encierra en la obsesión de no poder escribir, la narración tiene un desarrollo: se cuenta una historia sin que ésta sea interrumpida o invalidada por el metanarrador.

Narrar una historia e insertarla dentro de un ámbito social implica, para José García, salir de su yo narcisista y hablar *de los otros*. Pero al hacerlo, el personaje mantiene la distancia crítica que, impuesta por la escritura, lo separa de su realidad cotidiana. Logra, así, dos relatos en los que se cuestiona un “orden” social más amplio. Tanto la aventura con Lupe Robles como el desfalco de Luis Fernando Reyes son acontecimientos que sacan a José García de su rutina y por lo tanto, de su solipsismo. La narración, mucho más fluida, se debe en gran parte a que lo que se cuenta, aun si está relacionado con la vida del personaje, no pertenece a sus obsesiones personales. En cierta medida, la “tregua” a la inquietud de siempre tiene una repercusión importante en el equilibrio que, hasta esos episodios, han mantenido las voces del narrador y del metanarrador. *El libro vacío* se abre —ya lo he dicho— con una marcada distinción de dos actitudes del mismo José García que se traducen en las voces del narrador y del metanarrador. Estas voces son perfectamente identificables y mantienen una dualidad que habla en forma elocuente del conflicto que habita al personaje. Sin embargo, la división no permanece idéntica en el desarrollo de la obra. Conforme el narrador introduce pequeñas anécdotas, adopta también una postura más crítica y selectiva respecto a lo que cuenta. Por su lado, el metanarrador ya no limita tanto la reflexión a lo escrito, y a partir de las cada vez más frecuentes anécdotas, abre también su veta analítica a la vida misma. Lo que se mantiene es ciertamente su intolerancia ante la escritura

de la otra voz, pero se pierde hasta cierto punto la independencia de cada una de éstas. El proceso se da sutilmente y tiene su mejor expresión en los microrrelatos, quizá porque éstos tocan temas “sociales” (amorosos, laborales) que requieren de una perspectiva menos individual. Las voces del narrador y del metanarrador se acercan y el resultado son dos unidades narrativas desarrolladas que, al mismo tiempo, proponen la crítica rigurosa de un mundo social del cual son sintomático ejemplo. En ambas historias narran las dos voces (nunca llegan a ser una sola), aunque por momentos, sea difícil distinguir a una de la otra.

En el episodio en el que el protagonista narra su aventura con Lupe Robles, el alejamiento que habitualmente impone entre sí mismo y la realidad se acentúa por la distancia cronológica que lo separa del suceso (han pasado tres años desde que abandonó a su amante); esto facilita que la historia sea más una reflexión en torno a la inautenticidad de los roles que un medio social exige tanto a hombres como a mujeres, que la narración de una aventura amorosa. La relación del protagonista con Lupe Robles no es analizada en su especificidad, sino en la dimensión arquetípica que ésta adquiere. O mejor dicho, José García hace una indagación tan íntima (el espacio lo permite; recordemos que José García, al escribir, dialoga consigo mismo) en busca de los genuinos motivos que lo llevan a entablar la aventura con Lupe, que al hacerlo termina por desenmascarar un modelo estereotipado, arquetípico, de relación “amorosa”:

Lo que [Lupe Robles] no sabía era que yo tampoco la buscaba a ella, sino a lo que representaba para mí: la inquietud; mi fugaz erotismo; mi sensación de pecado; mi vanidad alimentada por la idea de que aún podía tener dos mujeres; la zozobra; mi última actuación en ese turbio mundo masculino de la conquista, la pasión y el alarde (...). Dejarla, lo sabía muy bien, era despedirme para siempre de esa vida anhelante, subterránea, torva, imprevista, ilegal y atractiva, con la que los hombres inferiores acreditamos nuestra virilidad (92).

La visión crítica retrospectiva corroe y destruye la imagen social, “varonil,” de José García y lo hace aparecer como lo que es; en sus términos, un “hombre inferior.” Y aunque es cierto que el autodesprecio es una de las características más obvias del personaje, en este caso lo que él busca no es —como en otras ocasiones— devaluarse, sino desenmascarar al personaje inauténtico que ha sido durante toda su vida. La escritura permite al narrador contemplarse como personaje; esa distancia lo lleva a no engañarse acerca de sus más genuinas expectativas sociales. Si escribir es someter a todo material narrativo a un análisis exhaustivo, y en este caso ese “material” es el lugar “masculino” que García desempeña en su medio social, es claro que el personaje, al descubrirse inauténtico, recupera la autenticidad que cincuenta y seis años de rutina le han robado.¹³

Mientras la aventura con Lupe Robles se cuenta a tres años de distancia, la de Luis Fernando Reyes es contemporánea al acto de narrar. Por lo mismo, en este segundo episodio se discuten en forma abierta los problemas que surgen al querer contar una experiencia vivida. En este caso, José García hace, además, un uso muy consciente del desdoblamiento que lo caracteriza, pues quiere vivir el suceso y al mismo tiempo contemplarlo, analizarlo para posteriormente escribir sobre él.

El acontecimiento es el siguiente: Luis Fernando Reyes, compañero de oficina de José García, es hallado culpable de haber robado dinero a la empresa en la que ambos trabajan para poder pagar una intervención quirúrgica a su esposa. Por su carácter excepcional —es un hecho que rompe la rutina del grupo de burócratas—, José García recibe en un principio el suceso con júbilo, porque al fin tiene la “suerte” de vivir una experiencia no común, digna de ser contada. Así, según José García, la trascendencia del valiente acto de Reyes podría adquirir, escrito, una función social muy importante: la de reivindicar, en la figura de su compañero, a todos los trabajadores que son injustamente culpados. José García encuentra no sólo una magnífica historia para narrar, sino que también la escritura, por primera vez en la novela, adquiere de pronto, un sentido y una función muy claras: puede ser una actividad útil si da testimonio de una injusticia social.

El narrador, pues, se prepara, vive atentamente la comparecencia de Reyes ante el juzgado y se promete a sí mismo no desvirtuar en lo absoluto la escena que presencia. Decide contarla “en forma recatada y escueta” para no alterarla (103). Pero al tratar de describir fielmente la escena, cobra súbita conciencia de que el hecho vivido se diluye y pierde su fuerza e interés al ser escrito:

Nuestra realidad no puede expresarse fácilmente: sentida, vivida, es recia y conmovedora; narrada, aun con la más legal sobriedad, se deforma extrañamente y adquiere algo de queja indigna (103).

La cita es muy significativa porque se trata del único momento en la novela en que el metanarrador enuncia contundentemente como principio estético lo que a lo largo de todo el texto ha sido atribuido a una limitación personal. A partir del reconocimiento de que vida y escritura no se equivalen, la cita anterior debe entenderse como parte fundamental de la poética que propone la obra.

En este caso, José García entiende que la verdadera “materia” de un buen relato es el lenguaje; el punto de vista desde el cual se narra; la crítica que a través de determinada anécdota se logra, pero no la anécdota por sí sola. La idea que el metanarrador ha defendido durante toda la obra, se derrumba en este episodio cuando cobra conciencia de que una obra

literaria no “brota” de una buena trama. La idea, fundamental para entender el texto que leemos, en lugar de llevar al narrador a un cuestionamiento de la idea estereotipada de trama, lo hunde, como siempre, en lo que él considera el fracaso de su escritura.

Por el contrario, precisamente porque el narrador no da cuenta “fiel” del robo de su compañero, logra transmitirnos la dignidad de su postura y la solidaridad del grupo de burócratas. El logro —visto, obviamente desde nuestra perspectiva; no la de José García— se da a partir de que la objetividad no existe y que narrar un suceso de manera “intacta” es imposible. Así, reconstruye el drama de Reyes desde su propia subjetividad: el recuerdo de una ocasión en que Reyes se sacó en una rifa de la oficina un reloj con chispitas de diamante, que guardó como un tesoro durante meses para regalárselo a su mujer, es resignificado por José García como un recuerdo que por breve, resulta elocuente tanto de las carencias materiales de Reyes como del cariño que siente por su esposa. Como en el “retrato” que hace de su abuela, José García escoge con gran pertinencia un detalle como el del reloj, que dé coherencia a un todo significativo: así, en una pequeña anécdota se concentra la semblanza de toda una vida. La fuerza del episodio radica en su economía poética; y ésta se obtiene, en buena medida, porque la anécdota principal (por lo menos en sus detalles) se ha eludido. De hecho, José García mantiene lo “recio y conmovedor” (103) del relato de su compañero, pero lo logra porque *no* narra el hecho (tal y como él lo desearía) descriptiva y minuciosamente. En cambio, eleva a la figura de Reyes a través de la reflexión que hace de su vida y lo convierte en un arquetipo dignificado del burócrata medio.

En este caso, el logro artístico parece estar vinculado a la posibilidad que tiene la escritura de destruir actitudes sociales que llevan al individuo a la simulación; Reyes alcanza, en el relato de José García, proporciones heroicas porque desafía una actitud de sometimiento laboral que rige a todo ese grupo. Como en el episodio de Lupe Robles, lo que se privilegia como valor ante la vida es la autenticidad. Esto es significativo, porque lo que José García busca con ansia es una escritura auténtica, para él inalcanzable por haber vivido en forma inauténtica. Paradójicamente, en el análisis que José García hace de sí mismo como personaje inauténtico, logra la autenticidad en la escritura.

V. Conclusiones

La dualidad aparece en *El libro vacío* como una propiedad inherente al acto de escribir; condición ineludible, de dicha dualidad nace la especificidad de la obra y la de sus logros artísticos. Si la vida cotidiana de José García es transformada en arte es gracias a la escisión que vive el personaje,

lo que a su vez determina las funciones de cada una de las voces que narran el texto: el elemento de juicio crítico, insertado en la distancia que existe entre esas dos voces, hace posible la renovación de nuestra percepción ante una vida sólo en apariencia no literaria. Incluso, podemos ir más lejos y decir que la introducción, al interior de la trama, de reflexiones de tipo crítico, es lo que convierte a *El libro vacío* en una novela innovadora: escritura que incorpora su propia crítica, la obra se logra gracias a la dualidad que existe en ella, entre discurso reflexivo y discurso narrativo. Así, lo anecdótico funciona en la novela exclusivamente como el vehículo que “provee” a la voz crítica, tanto de material narrativo como de experiencias vitales que activan la reflexión y el análisis.

Pese a que en un principio las interrupciones del metanarrador logran encerrar a la escritura y volverla un acto solipsista, poco a poco aparece una evolución que nos permite hablar de cierto desarrollo en la novela (o por lo menos hasta un límite, porque sabemos, también, que la obra termina en el mismo punto en que se inicia). Lo que creo que ocurre para que se dé este desarrollo es que las voces del narrador y del metanarrador logran, a medida que avanza el texto, un *acercamiento más armónico*. El acercamiento adquiere su punto más alto en los microrrelatos, en donde se puede ver un desarrollo narrativo más extenso que en el resto de la novela. En ellos, el narrador ya no “cuenta” simplemente la anécdota; utiliza el suceso para iniciar una reflexión mayor acerca de la vida, el trabajo o las relaciones humanas. La unidad estética de la novela depende mucho del tejido sutil que se crea entre las dos voces. Y aunque es cierto que nunca llegan a fundirse en una sola, por momentos es muy difícil determinar la identidad exacta de una u otra.

Es interesante notar que las voces del narrador y del metanarrador se acercan más cuando la anécdota se refiere al mundo social y no al conflicto que obsesiona al personaje. Parece que el solipsismo inicial coincide con la convicción de no poder hablar de su vida porque ésta no vale la pena como materia narrativa. Al mismo tiempo, como José García es incapaz de solucionar ese conflicto, se mantiene en la escritura la dinámica de narrar-interrumpir que ya conocemos. Sin embargo, de una manera que impresiona por su fluidez (y de hecho casi imperceptiblemente), la voz del metanarrador comienza a incorporar la cotidianidad familiar y laboral del personaje para poder ejercer su actividad hipercrítica. Eso permite a ambas voces salir de una misma obsesión, y en esa medida, logran acercarse y compartir funciones.

Si en las primeras páginas de *El libro vacío* tenemos la impresión de que los juicios críticos del metanarrador vuelven estéril la escritura, esta idea cambia cuando reconocemos que la crítica, al interior de esas interrupciones, es lo que transforma la vida de José García y la convierte en literatura.

El papel que la novela exige al lector también descansa en una “distancia”: no podemos coincidir con los juicios que el metanarrador emite sobre lo escrito porque la obra no se lograría. En cambio, si nos distanciamos de esas opiniones, estamos ante un ejemplo temprano de metaficción que propone como material principal para la reflexión escrita a la escritura misma, y que nos dice que sólo a través de la reflexión en la escritura se puede entender y cuestionar a la vida, “desfamiliarizarla” para percibirla desde una perspectiva renovada. La crítica exhaustiva al interior de *El libro vacío* de Josefina Vicens nos ofrece un modelo más amplio, renovado, de escritura.

Adriana Gutiérrez
 Universidad Autónoma Metropolitana–Iztapalapa

NOTAS

1. Todas las citas corresponden a la edición de *El libro vacío* citada en la bibliografía. En adelante sólo se indicará el número de la página entre paréntesis.

2. He tomado el concepto de la “dominante,” propuesto por los formalistas rusos, porque considero que es útil para explicar la organización dinámica de un texto a partir de la subordinación de diversos elementos a uno que los rige. En palabras de Tinianov: “Dado que el sistema no es una cooperación fundada sobre la igualdad de todos los elementos, sino que supone la prioridad de un grupo de elementos (‘dominante’) y la deformación de otros, la obra entra en la literatura y adquiere su función literaria gracias a esta dominante” (93).

3. Tomo la definición más amplia y general del término “trama,” es decir, “la serie de acontecimientos que aparecen en la obra” (Beristáin 353).

4. Pienso en obras como *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) y *El Hipogeo secreto* (1967) de Salvador Elizondo; *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco; *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes y *El garabato* (1967) de Vicente Leñero, por sólo citar a las más representativas de una tendencia de metaficción en la narrativa mexicana.

5. Fuera de una breve obra de teatro, *Un gran amor*, publicada en 1962, y de un cuento, “Petrita,” Josefina Vicens no volvió a publicar sino hasta 1982, año en que salió *Los años falsos*.

6. Es notable que *El libro vacío* tuviera antes una traducción al francés (1963), que una segunda edición en español. La traducción estuvo a cargo de Alaïde Foppa y Dominique Eluard y apareció con el nombre de *Le cahier clandestin*. Después de la segunda edición, en 1978 (Ediciones Transición), la novela volvió a ser editada en 1985 por el gobierno de Tabasco (en la colección Biblioteca Básica Tabasqueña); en 1986 *El libro vacío* apareció en la colección Lecturas Mexicanas, y en 1987 se publicaron *El libro vacío* y *Los años falsos* en un solo volumen. Obviamente, la proliferación, en los últimos años, de distintas ediciones de la obra de Vicens se debe al interés, de parte de los lectores (y de la crítica), por un texto que discute abiertamente su forma de proceder artístico.

7. Aunque el interés de la crítica en la obra de Vicens se haya acentuado durante los últimos años, existen muy pocos artículos sobre *El libro vacío*. Los más relevantes son los trabajos de Fabienne Bradu; Ana Rosa Domenella; Aline Petterson (1985 y 1987); María Luisa Puga y Armando Pereira.

8. Aunque importa hacer notar que en *El libro vacío* no hay realmente ninguna mención explícita a la sociedad mexicana. Y aunque podemos identificar a esta última a partir del mundo social y familiar que rodea a José García, es claro que la autora desea evitar que su obra tenga un carácter “local.” Hay un deseo de universalizar el conflicto del personaje. En

palabras de la autora: "La novela de la revolución en la que Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela son maestros, no opera ya como molde insustituible. Se empiezan a abrir las puertas y poco a poco se va abandonando la tendencia de relatar, desde la ventana entornada, cosas exclusivamente mexicanas" (cit. en Carballo 2).

9. En una entrevista hecha por Daniel González Dueñas a Josefina Vicens, ella comenta: "Ese problema del escribir y el no escribir, por los motivos que José García explica, es completamente autobiográfico, no es una invención, es una cosa sentida por mí y que he padecido y sigo padeciendo. Mi producción es escueta y creo que se debe precisamente a eso" (19-20).

10. Una lectura atenta de *El libro vacío* descarta por sí sola esta filiación con el *nouveau roman* francés. En donde yo veo una borrosa coincidencia con esta escuela es en la ruptura que se da, en *El libro vacío*, con la noción tradicional de trama. Pero también esta ruptura se da, en el texto de Vicens, en forma muy distinta a cómo se manifiesta en el *nouveau roman*.

11. Fabienne Bradu, aunque no lo establece muy claramente, habla de una "voz magister" y de una "voz narrativa." Bradu atribuye a la "voz magister" un tono "categórico y universalizante" que coincide con la voz que yo identifico con el metanarrador. Sin embargo, Bradu parece más bien identificar este tono con "la voz discreta de Josefina Vicens," idea que yo no comparto (54-5).

12. Aunque no niego que en la novela exista una relación entre escritura y juego, si entendemos a este último como una forma de simulación. Sin embargo, por carecer de espacio, en esta breve unidad no he tocado ese punto, que requiere de un desarrollo amplio.

13. El tema de las "vidas robadas" es el de *Los años falsos* (1982), la segunda novela de Vicens. Concretamente, yo creo que el episodio de Lupe Robles contiene en germen algunos temas que serán desarrollados en *Los años falsos*: en ambos casos, los personajes se adentran en un medio social ajeno que se caracteriza por ser prejuiciado, violento y machista. La distancia entre los personajes y el mundo en el que se insertan permite describir ese ambiente desde una perspectiva que lo enjuicia analíticamente. En el caso de José García, el mundo de Lupe Robles es un paréntesis en su rutina, el paso obligado socialmente por el que tiene que pasar su imagen de "hombre viril." En el caso de Luis Alfonso, en *Los años falsos*, el extrañamiento se da porque se incrusta al muchacho en un medio político corrupto que no le corresponde por edad. En los dos casos, los personajes sufren un desdoblamiento que los orilla a contemplar al mismo tiempo que a vivir. El punto de vista ajeno permite la reflexión crítica y el cuestionamiento de una sociedad que obliga, tanto a José García como a Luis Alfonso, a vivir actitudes *falsas, inauténticas*.

OBRAS CITADAS

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1988.
- Bradu, Fabienne. "¡José García soy yo!" *Señas particulares: Escritora*. México: FCE, 1987. 50-70.
- Brushwood, John. *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1985.
- Carballo, Emmanuel. "Josefina Vicens y Jorge López Páez" [Entrevista]. *México en la Cultura* 514 (1959): 2.
- Castellanos, Rosario. "La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial." *Hispania* XLVII (1964): 223-30.
- Domenella, Ana Rosa. "Josefina Vicens: Los tesoros de la memoria." *Plural* 218 (1989): 17-25.
- García Terrés, Jaime. "Reseña a *El libro vacío*." *Universidad de México* XIII (1958): 3.
- González Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo. *Josefina Vicens: La inminencia de la primera palabra* [Entrevista]. México: UNAM, 1986.
- Pereira, Armando. "Josefina Vicens: El abismo de la escritura." *Graffiti*. México: UNAM, 1989.
- Peterson, Aline. "¿Es la narración un acto solipsista?" *La Palabra y el Hombre* 53 (1985): 58-62.
- . "Josefina Vicens: Dos libros de carne y hueso." *Plural* 218 (1989): 17-25.

- Puga, María Luisa. "El hecho bruto en la escritura de Josefina Vicens." *Hojas Sueltas* 3 (1984): 11-13.
- Speratti, Susana. "Reseña a *El libro vacío*." *Revista Mexicana de Literatura* (1959): 77-9.
- Tinianov, J. "La noción de construcción." *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México: S. XXI, 1987. 85-9.
- Vicens, Josefina. *El libro vacío. Los años falsos*. México: UNAM, 1987.
- _____. "Un gran amor." *Cuadernos de Bellas Artes* 3 (1962): 33-46.
- _____. "Petrita." *Plural* 218 (1989): 9-13.