

Y, sin embargo, escribe: la creación espectral en *El libro vacío*

En 1958, Josefina Vicens publicó El libro vacío, obra que mereció el elogio de Octavio Paz y el Premio Xavier Villaurrutia. Sin embargo, la novela no fue objeto de crítica profesional hasta su reedición de 1978, con una carta de Paz como prólogo. Tomando distancia de las lecturas pacianas, en este artículo me acerco a la novela para tratar la escritura trunca y espectral del protagonista y los niveles en que aparece. Además, dilucido cómo tal escritura no se halla clausurada definitivamente sino que, al contrario, se descubre aplazada, anunciando el fin de una poética para ingresar a otra, inacabada.

Palabras clave: El libro vacío, Josefina Vicens, representación de la escritura, escritura trunca, deconstrucción

In 1958, Josefina Vicens published El libro vacío, a book that earned the praise of Octavio Paz and the Xavier Villaurrutia Prize. However, the novel was not the object of professional criticism until its 1978 reprint, an edition accompanied by a letter from Paz as prologue. Distancing myself from Paz's readings, in this article, I approach Vicens's novel to think about the protagonist's truncated and spectral writing, and the levels in which it appears. Also, I argue how such writing is not definitively closed, but, on the contrary, it is discovered as postponed, announcing the end of a poetics to enter another, unfinished one.

Keywords: The Empty Book, Josefina Vicens, writing representation, truncated writing, deconstruction

Si hay una certeza sobre *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens (1911-1988), es que, hoy en día, la crítica lo ha consolidado como una obra fundamental del panorama literario mexicano del siglo XX, en general, y de la escritura femenina, en particular. La singular recepción de la novela, que narra el proceso creativo frustrado de un oficinista de edad madura, inicia en el año de su publicación con la obtención del Premio Xavier Villaurrutia, además de la circulación de una carta de Octavio Paz en el número 46 de *México en la Cultura*, en la cual el poeta elogia y agradece un texto “lleno de tantas

cosas, tan directo y tan vivo" (8).¹ A este primer acercamiento, siguieron una serie de reseñas fincadas en el modelo de lectura de Paz. Después, entre 1960 y 1978, vino un silencio crítico. El peso de la carta del Nobel, junto con la consolidación de los narradores del *Boom*, marginó la obra; Vicens se vio recluida a la figura de "escritora de culto" (Cervantes 203). En 1978, se reedita *El libro vacío*, acompañado de la carta de Octavio Paz, a manera de prólogo, y cuatro años después aparece *Los años falsos* (1982), fenómenos que inauguran la transición a los múltiples estudios sobre la escritora (Portillo Vera 15 y ss).

Josefina Vicens quedó olvidada en el contexto de la crítica literaria académica durante varias décadas: su libro no fue objeto de la atención de los lectores profesionales hasta años después de su reimpresión a principios de los 70. *El libro vacío* en principio se perfiló desde tres perspectivas principales. Primero, se le caracterizó como una novela de tránsito de las narrativas rurales a los escenarios urbanos protagonizada por un personaje de la clase media (Portillo Vera 8). A ello se suma la perspectiva que la identifica como una obra que resistía las lecturas genealógicas por ausencia de linaje en el canon mexicano para explicarla o enmarcarla (Pollak 616), como un texto que inauguraba la metaficción en la tradición nacional (Gutiérrez Piña 84; Paredes 183). Finalmente, la tercera perspectiva dominante la lee como un discurso que elude la clasificación genérica por la multiplicidad de sus registros (monólogo, confesión, diario [Bradú 29]). Así, tuvo que rescatarse mediante una serie de movimientos que parten de la carta de Octavio Paz.

En primer lugar, el poeta sugiere leer *El libro vacío* en consonancia con el existencialismo francés: "las reflexiones de tu héroe, siempre frente a la pared de la nada, frente al muro del hecho bruto y sin significación, traspasan toda la reproducción de la realidad aparente y nos muestran la conciencia del hombre y sus límites, sus últimas imposibilidades" (Paz 7). Así, se propone que el sentido último de la obra se resume a la inseguridad ontológica, un novelar del drama humano desde el origen de la existencia que metonímicamente se asocia con la imposibilidad de iniciar una novela (Bacarisse 91-92; Dueñas 94; López González, "Subjetividad, literatura y alienación", "Subjetividad y alienación"; Tornero). En contraste, hay lecturas que reniegan de su cualidad existencialista, ubicándola en filiación directa con el posestructuralismo francés, en especial, con las propuestas de Michel Foucault (Pollak 617).

La segunda marca paciana radica en cuestiones de género. "Ahora que reina en tanto espíritu de la discordia y la ira divisoria, es maravilloso coincidir con alguien y que realmente hay afinidades entre *hombres*" (Paz 8;

énfasis añadido); Octavio Paz coloca a Josefina Vicens en una posición de enunciación masculina: “Sin duda Vicens recibió estas frases como lo que eran: una consagración, un íntimo triunfo. No sólo conseguía que su obra fuera leída como literatura. Cumplía el más caro e imposible de sus sueños: ella, bautizada como Josefina, era un hombre” (González Mateos 151). Se declara la base genérico-sexual del ejercicio artístico y se indica que el hecho de que Josefina Vicens fuera mujer no garantizaba una escritura femenina, junto con la noción de que la masculinidad de sus personajes no negaba la feminidad de la escritura (Domenella 37). Una primera propuesta asocia el registro de la tabasqueña a la masculinidad; es decir, la imitación deliberada de un lenguaje masculino para crear una buena novela. No obstante, la perspectiva de género propone que los mecanismos artísticos no corresponden a la búsqueda de lo masculino, más bien, constituyen su invasión femenina mediante la apropiación del código patriarcal (Lincoln Strange Reséndiz, *La masculinidad*). Con la potestad sobre la voz del heteropatriarcado, Vicens desautoriza esta institución. Desdobla su lado femenino en un estatuto varonil para acceder a la profesión del escritor, en un gesto simbólico que permitirá a escrituras marginales posteriores adjudicarse una actividad de hombres (Sánchez Prado 152-54).

Sin embargo, otras apreciaciones indican que, si bien no descartan la revolución femenina de Vicens, quien deja de ocupar el lugar “mítico y silencioso conferido por Octavio Paz” (Sánchez Prado 150) para decir, para escribir, sí se limitan a una explicación puramente textual en cuanto a la elección de la voz masculina y de la experiencia varonil como anécdota: el uso se debió a la facilidad en cuanto a plausibilidad, es decir, responde a la lógica social y cultural, al sentido común (Mosqueda Rivera 206). Elegir un protagonista varón brinda soltura al argumento y permite la concatenación de las acciones, al tiempo que ratifica a la ficción para discurrir sobre la escritura (Saltz 81-82). No obstante, “[c]omo el adulterio, la escritura es también una práctica regida por el privilegio patriarcal” (81), la selección de narrador-protagonista masculino para hablar de la escritura nace de la no-posibilidad – que difiere de imposibilidad – para construir y acreditar una expresión femenina en las tensiones medulares de la institución literaria mexicana a finales de 1950.

Sobreviene la tercera determinación de Paz. Él lee *El libro vacío* como un texto sobre “la imposibilidad de escribir y la necesidad de escribir” (Paz 8); luego, un libro en el que no parece ocurrir nada, no carece de tema; su tema es la escritura (Bradú 28). Se descubren los ejercicios exegéticos metaficcionales. La novela de Vicens parece inscribirse en una dualidad escritural, reproducida en el binomio de los cuadernos: su protagonista, José

García, posee dos cuadernos; en uno coloca las ideas burdas, en el otro, que se encuentra en blanco, planea registrar su obra literaria *acabada*, la que devendrá de la selección y ajuste de las ideas primigenias. Se describe el ejercicio creativo como una tensión entre su acto y su potencia; la concreción del escribir se da según su negación (Gutiérrez Piña 89). Asimismo, algunos críticos, que problematizan la escritura, combinan postulados filosóficos; por ejemplo, suponen que la falta de experiencia y el ensimismamiento son factores que niegan la capacidad expresiva y que la improductividad artística deviene en metáfora de la crisis del sujeto (cf. López González, "Subjetividad y alienación" 129-30). La no escritura se convierte en metonimia de la deshumanización: no se puede completar el proceso creativo porque el sujeto se encuentra alienado (López González, "Subjetividad, literatura y alienación" 96). No obstante, al ponderar que escribir se resuelve "como un posible espacio de sobrevivencia, allí donde aún se puede pelear por la dignidad de la palabra, por la honestidad de la memoria" (Lorenzano 90), se intuye que la crisis del sujeto es pasajera, que se encuentra resistiendo mediante intentos artísticos infructíferos que, sin embargo, sirven como escape y promesa.

Finalmente, hay una visión crítica que engloba a las demás según los dichos de Josefina Vicens en entrevistas con Marco Antonio Campos en 1985, y con Gabriela Cano y Verena Radku en 1989 (Domenella 37; Lincoln Strange Reséndiz, "Josefina Vicens" 35). En dichos encuentros, la tabasqueña dio declaraciones – alimentadas con los juegos onomásticos y de seudónimos entre el narrador-protagonista y la escritora – que la igualan a José García; él se vislumbra como una ficcionalización de la autora. Ambos sufren frente a la página en blanco, y el personaje-narrador se transforma en una extensión de la creadora extratextual, es decir, se construyen simultáneamente: la experiencia de García es la de Vicens y a la inversa. Las lecturas de espejo han sido muchas y han contribuido a estabilizar cierta figura autoral.

En este artículo, propongo omitir cualquier lectura de espejo. Trataré *El libro vacío* como una representación literaria de la escritura, es decir, un texto que despliega un sentido autónomo a partir de una referencialidad más o menos fija, que después reingresará al mundo, será leído bajo las claves que él provee, pero sin ignorar la deixis primaria (Lacoue-Labarthe, *La imitación; Typography*), que corresponde a los procesos escriturales de mediados del siglo XX. Hablo de procesos escriturales en general, puesto que opto por sumarme a suponer la de Vicens como una escritura en lugar de enunciación masculina, lo que, partiendo de Alberto Moreiras en las secciones relativas a la mimesis de, *Tercer espacio* (126 y ss), permite hablar

sobre la condición cultural de una manera que las literaturas marginales no permitirían hacerlo. Si bien Moreiras habla de literaturas marginales, creo más propio hablar de lecturas marginales. Las literaturas y sus correlativas lecturas marginales usualmente proponen identificar espacios de resistencia al poder. Dichos espacios funcionan como focos de expresiones usualmente silenciadas, por lo que una lectura particularista trata de elevar las voces asociadas a posiciones marginales. Conuerdo con que las lecturas particularistas impiden contemplar un panorama acabado pues usualmente tienden a la romantización de la marginalidad.

Para este recorrido, propongo dos preguntas que se corresponden con los pasajes de discurso gnómico en los que el narrador-protagonista dilucida en torno a su proceso creativo, y que serán enmarcadas dentro de una visión desconstruccionista:² ¿cuáles son los factores que impiden la escritura de José García? y ¿cómo se vinculan con la negación o emergencia de determinados modelos escriturales? Pienso que *El libro vacío* alumbra la clausura de un tipo de novelar para entrar a otro; es decir, la imposibilidad de escribir no es real, sino que más bien, se trata de un aplazamiento, lo que delata una escritura por venir. Así, pondero que no hay una aniquilación de la actividad artística a causa de la crisis del sujeto en la era posmoderna – perfilada por Theodor Adorno y Walter Benjamin, por mencionar algunos –, la cual, invariablemente, conlleva la aniquilación de la experiencia y, por tanto, del arte. Lo que hay es una escritura aplazada que responde a los imperativos de la posmodernidad en ciernes.

“ESCRIBO FALSEDADES”: LA ESCRITURA APLAZADA

El indudable objeto de representación en *El libro vacío* es “la escritura”, aun en su negación (Gutiérrez Piña 95). En este sentido, y para describir cómo se encuentra aplazada, vale la pena proveer una definición de escritura:

se designa así no sólo a los gestos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también a la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz del significante, también a la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz. (Derrida, *De la gramatología* 14)

Asimismo, se debe tener en cuenta que la escritura, por lo menos la literaria, no se perfila como un estatuto autónomo, sin conexión con la realidad en la que se origina ni vínculos con sistemas relacionales en que confluyen diversos productos artísticos – en especial literarios, procedentes de las más

variadas épocas y latitudes – ; es decir, la escritura (re)presentada tiene un vínculo inalterable con el sistema literario (véase, Even-Zohar), en este caso en particular, el propio de la época referencial a la que alude, a saber, algún punto en Ávila Camacho.³ Ahora bien,

hay una mimesis general [complementaria a la mimesis restringida, la de la reproducción y la copia de lo provisto por la naturaleza], que no reproduce nada dado (que no re-produce nada de nada) sino que *suple* cierto defecto en la naturaleza, su incapacidad de hacer todo, de organizar todo, de obrar todo. (Lacoue-Labarthe, *La imitación* 25)

De esta suerte, en *El libro vacío*, la escritura se trata del referente primordial con el que negocia esta mimesis general, lo que se *representa*; sin embargo, la operación de aprehensión de la realidad contingente no termina ahí, sino que propone, *presenta*, un sentido fragmentario – y contingente también – con el que describe el objeto a la vez que lo (re)caracteriza para (re)incorporarlo activamente al complejo de realidad del que lo tomó, “cumple y lleva a término, *finaliza*, la producción natural” (Lacoue-Labarthe, *La imitación* 25). De esta suerte, la (re)presentación de la escritura vertida en *El libro vacío* se distingue por su carácter activo y propositivo; no clausura cierta interpretación de mundo, al contrario, elabora una noción que difiere de éste por su naturaleza crítica, la cual, a su vez, enfrentará el lector dando pie a una polisemia más compleja.

El asunto inicia con un problema respecto a la fijación. “Hoy he comprado los dos cuadernos. Así no podré terminar nunca. Me obstino a escribir en éste lo que después, si considero que puede interesar, pasaré al número dos, ya cernido y definitivo” (Vicens 29), así, el libro se supone un medio para afincar algo, para dar definición, para eludir la contingencia. El narrador-protagonista desea acceder a este sistema de signos monolíticos, inamovibles, mas “el cuaderno número dos está vacío y éste está casi lleno de cosas inservibles” (29), por ende, la promesa de las letras de imprenta pronto se frustra debido a la incapacidad para efectuar una selección de los materiales útiles para construir un libro. Asimismo, “la preocupación es sacarlo después, poco a poco, recuperarlo y colocarlo, ya limpio y aderezado, en el cuaderno dos, que será el libro” (29), con ello, se anticipa la presencia de un cuaderno dos, virtualidad evidente por el borrador, el cuaderno uno; asistimos a la construcción de la huella (Derrida, *De la gramatología* 80), al origen del origen, la operación recursiva con la que se busca el rastro se precipita al alumbramiento mismo del objeto que motiva la pesquisa. El primer elemento de esta huella, de esta archiescritura,⁴ que categoriza el

deber ser de la novela desde su negación, radica en la necesidad de producir un libro frente a la impotencia para seleccionar los materiales que lo compondrían, el primer factor que trunca la misión de José García.

No obstante, el segundo inconveniente radica en el propio oficinista de clase media: “No podré escribir jamás. ¿Por qué entonces esta necesidad imperiosa?” (Vicens 31). A García lo atormenta su deseo de escribir – cosa que efectivamente hace, pues “desde la primera página puede intuirse que estamos ante una obra distinta, ‘otra’; un libro que en realidad intenta ser dos: la historia de un fracaso y de cómo no se fracasa” (Mosqueda Rivera 203) – opacado por su cortedad al momento de transformar su ejercicio en un libro. A ello se adhiere que “yo bien lo sé: no soy más que un hombre mediano, con limitada capacidad, con una razonable ambición en todos los demás aspectos de la vida. Un hombre común, exactamente eso, un hombre igual a millones y millones de hombres” (Vicens 31), entonces, ser idéntico al resto se describe como la falta para acceder a la plaza de escritor. De ahí sus neurosis, cuya violencia se dirige contra sus hijos y esposa. En un pasaje, José, su galante hijo mayor, pregunta sobre su novela. Tras echarlo del estudio y discurrir al respecto, concluye que escribir una novela equivaldría a quedar, a ojos de su primogénito, “no como un padre injusto, sino original, a quien hay que tolerar porque es un escritor” (54). El narrador protagonista reconoce que la aspiración se traduce en la romantización de la figura del creador atormentado y dislocado de la realidad, al que hay que perdonarle todo. Aunque busca justificar sus actitudes con su rol de artista, pronto lo invade la culpa:

Yo mismo, que lo sé todo [se refiere a su fracaso frente a la página en blanco], me he sorprendido solapándome actitudes violentas y arbitrariedades que intento explicarme como propias de quien considera que tiene una más alta misión que la común y corriente de estar al cuidado y al servicio de su familia (55).

La actitud de García se resume paradójica, por un lado, se asume como hombre de familia, por otro, como escritor, filiaciones en disputa que le producen malestar al no poder comunicarlas ni resolverlas dialécticamente. Como complemento, se refieren sus planes para profesionalizar su escritura – entre ellos, un curso de ortografía – , los cuales se ven retrasados indefinidamente por la condición socioeconómica del narrador-protagonista: “Pero ese propósito, como muchos otros, se fue diluyendo en la rutina diaria, en la escasez ... de dinero; en el problema doméstico, en todas esas cosas que, poco a poco, han ido recortando mis ambiciones y sueños” (132-33). García aspira a una posición en la que sus necesidades

vitales se encuentren satisfechas para dedicarse, sin interrupción, a crear, a escribir. Entonces, el rasgo de archiescritura relativo a la posición del escritor se vislumbra tanto en su incapacidad para acceder al oficio de escritor, como en las privaciones económicas que impiden profesionalizar su escritura.

De esto se desprende que “Yo no quiero escribir. Pero quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también” (27), dicho de otro modo, el proyecto de José García depende de ser (ad)mirado por el resto en su faceta de artista. En este aspecto se aglutinan dos truncamientos: por un lado, el mercado editorial, por otro, la necesidad de un público a quien dirigirse. En relación con el primero, García dice “Sé que no podré escribir. Sé que el libro, si lo termino, será uno más entre los millones de libros que nadie comenta y nadie recuerda” (30), de esta manera, la angustia del creador alcanza el lugar que ocuparán sus palabras en la posteridad. El que la escritura ya se hallara profesionalizada – para los 50 el proceso estaba concluido y se encontraba en desarrollo el desprendimiento del intelectual de la vida pública en América Latina (Avelar) – coloca el libro virtual en una posición de desventaja, publicarlo representaría sortear los convulsos mares de un mercado en que se tiraban más obras de las que se leían, la única garantía para García equivalía al olvido prematuro de su *opera prima* antes que a su acceso a los anales de la literatura.

Ahora bien, si pensamos que la novela se trata de un género propio de la modernidad burguesa, ligada a los procesos de modernización del siglo XIX que incluían imaginar espacios vacíos para apropiarlos en el marco referencial de la creciente burguesía y apoderarse simbólicamente de ellos antes de poblarlos en la realidad, como parte de una visión progresista y teleológica (véase Siskind), tienen mayor peso las manifestaciones de José García en lo que respecta a sus lectores meta. El escritor expone, durante los juicios de Reyes – consecuencia del desfaldo que el empleado operó para pagar la operación urgente de su esposa después de que sus jefes le negaran un préstamo sobre la nómina – , que los dueños del despacho “pueden [juzgarlos] porque su realidad es otra y tan distinta que no hay posibilidad de que se encuentren en un caso similar” (Vicens 169); esto significa que los jefes están privados para entender la experiencia de mundo de sus empleados, el puente para la identificación con/en el otro está roto, no hay correspondencia entre clases sociales (Herrera 204). Ello repercute en el proceso artístico. Entre su escritura y el circuito comunicativo propio del género novela hay una dificultad insorteable: escribe para sus iguales, para los desplazados, para los olvidados por la historia, para aquellos sujetos a la precariedad que aspiran a dignificar sus vidas, para la masa que depende de

las decisiones de los de arriba, no para la burguesía. El novelar de García se perfila inacabado debido a que *no puede hablar en el código novela a los que son como él*, pues se caracteriza como propio para el diálogo con aquellos que se le figuran ajenos.

Otro problema radica en el código lingüístico y en el género literario. “Todo esto y todo lo que iré escribiendo es sólo para decir nada y el resultado será, en el último caso, muchas páginas llenas y un libro vacío” (Vicens 54), así, la lengua no puede ser doblegada para condensar aquello que se desea; hay un rompimiento entre el significado y el significante, pues se asume que el sentido es impropio para la palabra, o que la palabra es incapaz de aprehender la profundidad del sentido. La encrucijada de José García incluye expresar aquello que las palabras no pueden, lo inefable. En la misma línea, se observa un anacronismo en el código. Tras revisar unas oraciones, García concluye que “[i]ncurría en el terrible defecto de subrayar, de extremar, creyendo que con ello daba vigor al rasgo” (45), por esto, podría suponerse que se refiere a un guiño barroco en su escritura, sin embargo, la descripción a la que alude revela algo diferente: “era una nariz insolente que no quería mezclarse con el resto de la cara. Los ojos, la barba, la boca, los pómulos, iban siempre como persiguiéndola. En esa persecución envejecieron: la nariz era lo único joven en el rostro aquel” (44). Si bien hay elementos que apuntarían a una convención barroca en el uso de las metáforas para evidenciar el paso del tiempo y la vejez del rostro descrito, considero que se increpa a un anacronismo. Los procedimientos metafóricos, la personificación de los componentes de la cara y el uso “rostro aquel” delatan una recuperación de estructuras decimonónicas. Así, el escritor advierte que su dominio gramatical y lexical es ajeno a la realidad que habita, por lo tanto, inútil para construir una novela en sus coordenadas.

Aunado a la imposibilidad por falta de dominio del código vigente, se vislumbra la no filiación a un género literario. El plan original de José García es escribir una novela: “[m]i propósito, al principio, era escribir una novela. Crear personajes, ponerles nombre y edad, antepasados, profesión, aficiones. Conectarlos, trenzarlos, hacer depender a unos de otros y lograr de cada uno un ejemplar vigoroso y atractivo o repugnante y temible” (43-44). Arriba puntualicé que se dimensiona inasequible para el narrador-protagonista lograr tal meta según el circuito de lectura novelístico de la época; no obstante, falta señalar que también resulta impuntual el tipo de *novela* que García visualiza. Se busca un género literario que no se desprenda de lo personal, de lo íntimo, para lograr un relato abarcador que se precie universal: “[y]o pretendo escribir algo que interese a todos. ¿Cómo

diría? No usar la voz íntima, sino el gran rumor" (42); para ello el autor se impone un registro, un modo que logre el libro anhelado:

Y creo que continuaré, sin tener nada que decir, porque lo primero que anoté con grandes letras, como una flecha que anuncia el peligro, fue "No hablar en primera persona". Eso arrastra inevitablemente el relato de cosas particulares, reducidas al tamaño exacto de la casa familiar de los parientes cercanos, del barrio, del vecino. (Vicens 42)

Con esto, la diégesis apunta a que la universalidad, propia del género globalizante que es la novela, sólo puede lograrse desde la despersonalización de la escritura, ¿la mira como simulacro de *novela total*?

En contrapunto, vale la pena observar que la novela, que José García planeó, incluía el siguiente capítulo: "Con letra de imprenta y números romanos, muy bien dibujados, puse: Capítulo I. – Mi madre" (30). Su virtual escritura era una autografía, por ello, el proyecto se encontraba condenado desde el inicio según los marcos autoimpuestos, recuperados de las reglas del repertorio consolidado por las instituciones literarias de la época, las cuales "son indispensables para cualquier procedimiento de producción y consumo" (Even-Zohar 42). De igual manera, la crisis genérica se conecta con la siguiente afirmación: "Soy un hombre con tantas verdades momentáneas, que no sé cuál es la verdad" (Vicens 96). El proyecto de García tanto constituye un quiebre con las máximas miméticas propias de usos realistas, ya que se aleja de los criterios derivados de la tradición platónica que solicitan el conocimiento *verdadero* como base de representación; como implica un desprendimiento de las máximas de los géneros autobiográficos, el pacto con la verdad y la verificación de los hechos – instituido por las *Confesiones* de Montaigne – se resuelve improcedente en el caso de un sujeto múltiple que desconoce la verdad.

El carecer de una verdad, de un conocimiento objetivo e innegable que sea eje de la representación – "¡Ah, quisiera tener por lo menos una idea, una creencia a la que pudiera recurrir permanentemente! No cuento con un solo pensamiento fijo, endurecido. Todos caen de mí en este cuaderno sumiso, como un follaje provisional, como pensamientos 'de estación'" (96) – sirve como marco introductorio para el último truncamiento, el último postulado archiescritural, relativo a los mecanismos de interpretación y representación de la realidad. García se confiesa: "[l]a verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco, ese vacío inicial" (43); de la incompetencia para crear personajes que habiten un universo diegético, entonces, nace la necesidad del discurso

gnómico, la reflexión se constituye como el simulacro, como aquello que aguarda la aparición del discurso novelesco. La idea se refuerza al considerar que: “[n]o se trataba de usar la experiencia y el conocimiento, sino la imaginación; una imaginación de la que carezco en absoluto, porque no pude, a pesar de todos mis esfuerzos, urdir una trama medianamente interesante” (45); de esta suerte, se observa que la ausencia de imaginación no sólo alienta la reflexión, también impide la condensación de una acción narrativa. La pérdida de la capacidad creadora deviene en suplirla con discurso ajeno al prototípico en el relato.

Simultáneamente, el escritor dice “[q]ué 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 le ocurre: que necesita contarlo y no puede contarlo” (43), con estas palabras, se perfila como un ente carente de experiencia para representar. “Tal vez al escribirlo sentí vergüenza de estar colocado en un sitio tan bajo” (130), así, alude la falta de vivencia que lo conduce a lamentarse, pero no termina ahí, sale de casa, se emborracha, hermana con desconocidos a la media luz de una cantina decadente, concluye “¿será que quise provocar un suceso importante, distinto, para tener que escribirlo?” (130), de esta manera, solventa la falta de experiencia *natural* colocándose en situaciones que lo llevarán a experimentar *artificios* con los que saldrá su necesidad de materiales objeto de representación literaria. A esta generación artificial de experiencia se adhiere la posibilidad de apropiarse de la ajena. Sobre contar lo sucedido en los juzgados a causa del desfaldo en el despacho contable orquestado por Reyes, cuando su amigo resistió estoico las acusaciones de sus patrones quienes en su defensa sólo veían los lloriqueos de un pobre, pondera: “[s]iento que es aprovechar el error de un hombre, de un amigo, para proporcionarme un gusto. Además, me parece también que los pormenores suavizarían, ablandarían el relato de un asunto tan dramático, que merece ser comentado en forma recatada y escueta” (167). El narrador se niega a asumir la responsabilidad de colonizar la experiencia de los otros para saldar la carencia, un imperativo ético detiene su búsqueda de la novela universal – que podría nutrirse con lo ajeno – porque cree que cada uno debe contar su historia y que hay anécdotas que no se pueden recuperar con fidelidad. Finalmente, vale la pena observar cómo se articula la mimesis en el proyecto de José García:

Me gustaría describir la tarde y lo que siento. ¿Qué hay que hacer entonces? Primero, creo yo, sentir la tarde. Después, hacer el intento de ir cercando sus elementos, la luz, la temperatura, la tonalidad. Después observar su cielo, los árboles, las sombras, en

fin, todo lo que le pertenece. Y cuando estos elementos queden reflejados en palabras y expresado ese temblor gozoso y esa estremecida sorpresa que siento al contemplarla, entonces, seguramente quien me leyera, o yo mismo, podría encontrar en mi cuaderno una bella tarde y a un hombre que la percibe y la disfruta (69-70).

Este pasaje describe el proceso mimético deseado, el cual inicia con los sentidos, la percepción del objeto. A ello sigue la interpretación del suceso que derivará en su aprehensión en palabras. Finaliza con la intención de provocar una segunda percepción por medio de la representación. Sin embargo, el procedimiento mimético no se limita a esto, también busca fijar “una bella tarde y a un hombre que la percibe y la disfruta”. A la par se afirma que “cuando escribo, el deleite de lograr una frase, de encontrar un adjetivo, de redondear el párrafo, deforman la expresión de mis verdaderos sentimientos, que son exactamente iguales a los de cualquier otro padre, pero que en este tránsito por lo ... literario, diremos, pierden su fuerza y autenticidad” (115). En estas líneas, resalta la pretendida universalidad en la formulación de la novela, sin embargo, también delata el apego de García a un modelo mimético realista, prolongado desde el siglo XIX hasta las novelas de la tierra y de la Revolución, en el caso de México (Pollak 620-21). Tal modelo resulta atemporal para cuando escribe el administrador.

Tal conglomerado archiescritural condena la escritura de José García. El asunto cambia si se asume que este hombre de clase media, *sin embargo, escribe y lo leemos*. Tenemos, entonces, rastros de una escritura espectral, que no se sabe si *está viva o muerta*, ya que se caracteriza como una *presencia no presente*; algo que está y no, cuya descripción excede las dimensiones del saber mismo (Derrida, *Espectros de Marx* 20). Así, la relación de herencia que vincula la escritura de José García – tanto la realización como la aspiración – puntualiza un porvenir que negocia con el pasado, un sitio que se asume como compromiso hacia el futuro a partir de la reinterpretación de valores y promesas arraigados en un pretérito finito que se define como genealogía (Derrida, *Espectros de Marx* 31). Por ello, la escritura de José García, la metaescritura de Josefina Vicens, imbrica una poética *por venir o poética del por venir*, cuyos estamentos se revelan según las presencias, no-presencias y ausencias identificables en el cuaderno uno, el que leemos.

“¿CÓMO HARÁN LOS QUE ESCRIBEN?”: LA ESCRITURA POR VENIR

José García no puede escribir, por lo menos no la novela que desea, una asociada al humanismo y a los proyectos de modernidad que prosperaron en el siglo XIX y que se prolongaron hasta las propuestas cosmopolitas de la

novela de la tierra, debido a que sus circunstancias histórico-sociales se lo impiden (López González, “Subjetividad, literatura y alienación” 90). Sin embargo, escribe, lo hace al no-escribir. Los factores que truncan su escritura – el problema del libro, la falta de editorial, la carencia de lecturas universales, la falta de imaginación, la anacronía de la figura del artista modernista, la incapacidad para representar – se suman como marcas, trazos ocultos que develan algo (Derrida, *Márgenes de la filosofía* 55). Aunque la leemos, la escritura de García se asocia con un devenir-ausencia pues al interior de la (re)presentación no se le asigna el estatuto de literatura, se le asocia a otra cosa, a una literatura en potencia; asimismo, se observa que se filia a “alcanzar a *sujetos* que no están solamente alejados sino fuera de todo campo de visión y más allá de todo alcance de la voz” (Derrida, *De la gramatología* 355). El ejercicio creativo del oficinista olvidado anticipa una nueva etapa en el sistema literario, no sólo rechaza las reglas del repertorio, propone otras, distintas. Así, se entreteje una archiescritura positiva, simultánea a la negativa.

Si las cosas son eventuales desde que son posibles – así, comienzo y final se encuentran unidos – (Derrida, *Políticas de la amistad* 106), el asedio a la escritura que plantea *El libro vacío* se condensa como base de una nueva institución literaria, por lo menos, de su idealización. No sólo es el cisma, es también la proyección, el anhelo. Meta abarcadora que parte del tránsito en la figura del escritor. ¿Quién es José García? ¿Quién va a sufrir por él? Al imaginar su ausencia definitiva, el protagonista responde a estas preguntas: “Se murió José García. Se morirán todos y siempre habrá nuevos José García que los reemplacen y ocupen su mínimo sitio en la vida” (Vicens 94): el personaje se describe como uno más, alguien al margen, un empleado entre millones cuyo lugar en la realidad puede ser ocupado por otro obrero cualquiera que se inscribirá, que lo suplirá, en las dinámicas del capitalismo global. Él no puede adecuarse a la visión romantizada del escritor porque tiene que trabajar para proveer para sí y para su familia, y lo sabe. Tras imaginar una vida bohemia, en la costa, ayudando a pescadores por un salario que le permita no morir y dedicar su tiempo de lleno al ejercicio creativo revela que:

en ese instante, después de haber imaginado una libertad que tal vez me permitiría escribir que es una forma de expresarme, pero que me impediría vivir mi realidad diaria y entrañable, que es otra esencial forma de expresión, sé que antes que escritor, suponiendo que llegara a serlo, soy lo que soy y seré siempre: un hombre que necesita escribir y vivir encerrado en su cárcel natural e indescifrable. (205)

Por un lado, el nuevo modelo de escritor no necesita recluirse para crear, más bien, abraza la realidad en la que se encuentra inmerso y desde ella da pauta a su actividad. Por otro, este *escritor por venir* reniega de la profesionalización de la escritura, ya que la mira como una actividad complementaria a “vivir mi realidad”, lo que incluye el trabajo asalariado, el cuidado de la familia, todo lo visceral de la existencia humana. Tal razonamiento se traduce en la pérdida de respeto por la posición del escritor – reservada en antaño a sujetos curiosos, inalcanzables, dislocados intencionalmente del mundo – : “[a]ntes tenía que esconderme [para trabajar en la novela] porque todavía me tomaba en serio y eso me daba vergüenza. Pero ahora, como mi costumbre de escribir se ha transformado para todos en ‘mi manía’, en ‘mi chifladuría’, la ejerzo con cierto cinismo” (97-98). De esta suerte, el escritor se reincorpora a su vida cotidiana, reingresa al mundo porque ha dejado de tomarse en serio. Abandonar la torre de marfil equivale a desprenderse de la actitud cínica de los artistas para incorporarse a las dinámicas de mundo, en las cuales su condición ya no significa un privilegio. Esta actitud lúdica puede leerse en relación con el desvanecimiento de espacios públicos e inmunidades que el sistema social-cultural-político reservaba para los *creativos*.

El nuevo horizonte abre la puerta a repensar la actividad propiamente masculina – y heteronormada – de escribir para dar pie a una paulatina deconstrucción del quehacer escritural que guarda fe en derivar, en algún punto de la historia literaria *por venir*, en la desmonopolización de la función autoral para delegar plazas a escritores (cf. Sánchez Prado 151). Paralelamente, el progresivo afincamiento de una clase media y de un proletariado mexicanos – tardíos debido a los estragos administrativos y económicos producto de la Revolución mexicana y su institucionalización – significó un movimiento en el esquema social-político-económico-cultural. El paulatino acceso de la clase media – y sus hijos – a lecturas, educación universitaria y escritura creativa derivó en un reacomodo del sistema literario para dar a luz un sitio de enunciación contrastante con el que la imaginación burguesa cifró durante el siglo XIX y principios del XX (Siskind 74-78). Había que inventar un espacio que permitiera a la ocupación remunerada comulgar con un quehacer escritural no remunerado-lúdico que además no se asume como actividad principal. Esto se observa en que el “asunto de Reyes me tuvo ocupado más de tres semanas. Tenía muchos deseos de escribirlo, y lo he dicho, pero me había faltado el tiempo. Llegaba a mi casa, preocupado, nervioso y caía rendido” (Vicens 171); entonces, cuando José García abraza su condición de proletario y renuncia a la

exclusividad de la escritura, cuando hace converger su rutina con sus ambiciones, es cuando, por fin, se permite concatenar una acción narrativa.

Junto con los pasajes dedicados a las audiencias de Reyes, hay que pensar aquellos en torno a la amante – en ambos grupos se cede el discurso gnómico, que domina *El libro vacío*, frente a una narración más fluida – : “[f]ue absurdo creer que se interesaba en mí. Tenía yo entonces cincuenta y un años y, ya lo he dicho, no poseo el menor atractivo. En ese tiempo ya no me preocupaba gustar de ninguna mujer” (142). Se observa que la voz narrativa no se ubica fuera de la diégesis, como pretendía García al inicio, sino que la habita, narra su experiencia en primera persona. Se puede afirmar que, mientras en los segmentos de la amante su experiencia directa es la relatada, en los de Reyes no, sin embargo, las peripecias del desfalcador no se cuentan como la historia del *otro*. El narrador y sus compañeros se asumen como parte de su encrucijada, incluso lo liberan de una condena penal al reunir el dinero necesario para que los dueños retiren la acusación; se trata, por ende, de la narración de una experiencia colectiva, en la que el sujeto no se encuentra dislocado, sino que se asume parte de una comunidad. Se ilustra la pérdida del espíritu globalizador y universalizante propio de la novela: “[h]e llenado páginas y páginas sólo para decir que mi mundo es reducido, plano y gris; que jamás me ha ocurrido nada importante; que mi mediocridad es evidente y total. Y todo esto, ya en conjunto, únicamente para explicar por qué no puedo escribir algo que interese a todos” (172). Tal premisa debe matizarse con las diferencias entre las poéticas del *Boom* latinoamericano y las del grupo de Paz, que incluye a Vicens (Portillo Vera 8), pues revela que el texto de García no anticipa la llamada novela total. En una precipitación de ágil introyección aplaza la llegada de las poéticas del yo que se consolidarán en la década de 1970 con la abrupta explosión de proyectos autoficcionales y testimoniales. A la par, ocurre la descentralización del público objetivo de la novela: “[y] después escribir. Pero escribir para los que son como yo, esos que jamás podrán hacer un libro para todos” (Vicens 176). Luego, quebrar el puente comunicacional de la novela con los estamentos burgueses implica instaurar una nueva negociación de lectura, García plantea una escritura propia, creada por y para las clases medias, los desplazados, el lumpen.

La potencial consolidación de estos nuevos modelos narrativos coincide con la articulación de una fresca valoración del círculo experiencia-representación-recepción. García declara:

En rigor, es tu realidad de lo único que puedes hablar. Y si de ella no puedes extraer lo que quieres para un libro distinto y trascendente, renuncia a tu sueño. Y si no

puedes dejar de escribir, continúa haciéndolo en este cuaderno y luego en otro, y en otro, siempre secretamente, hasta el día de tu muerte. (179)

La sentencia luce abrupta, vislumbrándose como una condena absoluta de la actividad creativa; *sin embargo, García escribe y lo leemos*. En un gesto vertiginoso se alude a la consolidación de la vivencia del hombre *común*, al margen para amistar con la aparente imposibilidad de llamarse experiencia, para extraer los pasajes significativos que sirvan como material narrativo; dicho de otro modo, José García aplaza el destierro del acontecer diario de las clases populares como materia para novelar, se opone a la visión de alienación para demostrar que, pese a todo, tiene algo que contar. Además, la propuesta se desliga de los modelos de imaginación, en su entendido modernista, para procurar una narración que parta de hechos reales. La falta de inventiva de García no se distingue como un impedimento para la escritura creativa, ya que siempre dispondrá de un nicho vivencial al cual recurrir.

No obstante, el narrador reitera que “Nuestra realidad no puede expresarse fácilmente: sentida, vivida, es reacia y conmovedora; narrada, aun con la más legal sobriedad, se deforma extrañamente y adquiere algo de queja indigna” (Vicens 168). Ahí se articula el origen de la resistencia de José García para asignar a su texto el nombre *novela*; al hallarse su vida incapaz de ser concebida por la burguesía, el cauce de circulación novelístico debe encontrar un código apropiado para capturar la realidad al tiempo que logra un efecto en el lector; asimismo, el género debe reformularse para aprehender, para representar, estas experiencias marginales.

Por un lado afirmé que no poseo imaginación; por otro, que me parecía ilegal aprovecharme de lo que ya está creado y limitarme a verterlo en un cuaderno; expliqué también que no podía contar algo de mi vida porque nunca me ha ocurrido nada digno de especial mención; declaré asimismo que pretendía escribir un libro que interesara a todos, cada una de cuyas hojas no pudiera pasarse sin que la mano temblara emocionada. (178)

Ahí el sumario de imposibilidades, mejor dicho, truncamientos que aletargan la producción de García. Bajo tales afirmaciones, lo que leemos, su cuaderno uno, su no-novela, la novela de Vicens, podría considerarse un texto mediocre ... Lo es, mas no en un sentido peyorativo, puesto que, a partir de su diálogo con la tradición, pone en crisis las normas del repertorio literario, sin desestabilizarlas por completo, se queda *a medias*. Ahora bien, la nueva propuesta, el nuevo novelar, no se apuntala acabado, ya que se

encuentra aplazado a causa de las reflexiones sobre la escritura que lo enmarcan. De esta suerte, la novela virtual de García, la poética de Vicens, se trunca, permanece contingente en las palabras que sí leemos; equivale a un espectro porque se mantiene como una potencia, es sin ser al tiempo que va a ser o no va a ser (Derrida, *Políticas de la amistad* 318-19). Asimismo, la

escritura suple, en el sentido de que reemplaza, pero también en el de suplemento, la siempre inminente pero improductiva revelación. No reproduce nada dado, pero reproduce lo no dado, lo casidado [sic]. Reproduce lo que, estando, de alguna manera no está, o está perdido, lo que se da en el modo de una constante retirada. (Moreiras 126)

Para *El libro vacío* esto resulta fundamental. Al elaborarse el marco, la archiescritura – negativa, que mitiga el ejercicio novelístico soñado; positiva, de la que da indicios el logrado, la material –, que permitiría a José García completar el ejercicio novelístico que desea, la escritura mesiánica se instaure en la virtualidad permanente que rodea a toda promesa (Derrida, *Políticas de la amistad* 94). Pues eso es la novela de Vicens, la no-novela de García, la *promesa* de una novela *por venir*, el texto mismo lo declara: “Esa luz, ¡qué fastidio! En fin, voy a acostarme y a seguir pensando. Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla” (Vicens 219).

“TENGO QUE ENCONTRAR ESA PRIMERA FRASE. TENGO QUE ENCONTRARLA”: ¿UN CIERRE? Al iniciar este artículo propuse dos preguntas guía que servirían como eje a la discusión: ¿cuáles son los factores que impiden la escritura de José García? y ¿cómo se vinculan con la negación o emergencia de determinados modelos escriturales? Para acercarme a ellas, efectué un recorrido por la tradición de estudios sobre Josefina Vicens con el fin de mostrar que, si bien se trató de una escritora desplazada, hoy se encuentra en una posición de privilegio. Esto conlleva la sacralización de ciertas lecturas sobre otras. Así, revisé cómo la carta de Octavio Paz, publicada el mismo año que la novela, no solo se utilizó como documento de presentación y autorización del texto en las ediciones que la recuperaron como prólogo, también impuso vías de lectura que hasta nuestros días se reproducen. Por ende, el rescate en torno a *El libro vacío* se encontró viciado por las opiniones del poeta, lo que equivale a retrasar una deconstrucción real de su posición marginal, mientras se elude establecer ejercicios exegéticos que lo miren más allá de una metaficción existencialista. Sin embargo, estas opiniones previas no resultan del todo infructíferas, pues se resumen en que Josefina Vicens acabó por ocupar un lugar de enunciación masculino. Tal base me permitió responder ambas

preguntas al pensar la novela como una representación literaria de la escritura – con el claro descarte de cualquier visión de espejo, de esas que alimentó Vicens al igualarse con García –.

No considero que la escritura de García se encuentre impedida por el simple hecho de que la leemos, pero sí que el cuaderno uno – la novela de Vicens – se caracteriza a nivel de representación como una no-novela. Asimismo, no es que la escritura se profile imposible, sino que se halla trunca por condiciones propias del sistema literario en el que emerge. Luego, la primera pregunta, ¿cuáles son los factores que impiden la escritura de José García?, se resuelve con un inventario archiescritural variado: el problema del libro, la falta de editorial, en el sentido de la imposibilidad de material el objeto libro, la carencia de lecturas universales, la falta de imaginación, la anacronía en la figura del artista, la incapacidad de representar. Estos elementos convergen pues pertenecen al conjunto de reglas contingentes de un sistema literario. El sintagma al que se enfrenta *El libro vacío*, la herencia que recibe, a la que reestructura, se trata de la visión modernista-romántica, de tradición decimonónica. Entonces, formula una narrativa espectral en la que la novela pretérita invade el discurso como un primer espectro, esa ausencia presente siempre inminente, mientras que un segundo espectro, la escritura *por venir* se formula a contracorriente mediante los aplazamientos que suprimen el modelo de literatura en declive.

La segunda pregunta, ¿cómo se vinculan con la negación o emergencia de determinados modelos escriturales?, se resuelve gracias a esta espectralidad. La negación de un modelo de actividad artística conlleva la propuesta de uno nuevo. Desde el eje paradigmático, el de los elementos a combinar, se negocian las diferentes interpretaciones de los estatutos del sistema literario para configurar un sintagma latente en la novela, mas inacabado, una promesa de escritura, un fantasma. La ontología de la presencia no parece suficiente al momento de acercarse a la problemática, de ahí que haya recurrido al modelo de deconstrucción derridiana, en su acepción positiva. Gracias a él, se intuye la propuesta de una archiescritura novedosa, contraria – por las razones ya expuestas – a las poéticas del *Boom* latinoamericano en camino a consolidarse, más cercana a los modelos de las poéticas del yo – escritura testimonial y autoficción – cuyo auge será la década de 1970.

Esto significa que hay una última pregunta: ¿por qué Josefina Vicens aplaza la emergencia de esta novela al mostrarnos los apuntes inacabados de José García? Propongo dos soluciones. La primera yace en el carácter aspiracional, la promesa que radica en la eventual escritura del libro dos, es

decir, *El libro vacío* se trata de una novela de/en tránsito. La segunda tiene que ver con la condición del narrador-protagonista y la caracterización de su escritura: ambos se encuentran en crisis, mas no derrotados. Esto significa que se ubican en un punto en el que, si bien no hay retorno, se vislumbra imposible aprehender el trauma para transformarlo en experiencia. La escritura espectral se encuentra en duelo, por ello no puede acabarse, necesita dolerse para asumir e incorporar las transformaciones de mundo que la pérdida de los valores estatutarios del sistema literario implica. Finalmente, *El libro vacío*, lleno de sentidos desbordantes, invita a leerse no como signo de una crisis insuperable, no desde estéticas negativas aun en cuenta del abismo vertiginoso que su título evoca, pues incluso entre tanta negatividad, desde la clausura, desde la muerte de una etapa del sistema literario, puede prometer, soñar con la escritura de una novela *por venir* o *del porvenir*, sólo se trata de un anhelo envuelto en crisis.

Harvard University

NOTAS

- 1 La carta de Octavio Paz también revela afinidades con el proyecto creativo 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 consciencia 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” (Paz 8). Cobra importancia, como señala Portillo Vera, al pensar que el nobel fue jurado del premio Villaurrutia en 1958: cabe la posibilidad de que la elección de *El libro vacío* como ganador se deba a que “comparte más afinidades con la poética de Paz que las novelas que Sergio Galindo y Carlos Fuentes publicaron en ese año” (Portillo Vera 8). Esto daría cuenta de la progresiva transformación de Josefina Vicens en una “escritura de culto” o “escritora para escritores”; al no filiarse a la poética novelística que comenzaba a cobrar relevancia en la época, la del *Boom* – representada en México por Fuentes –, fue desplazada.
- 2 Recorro al rescate positivo de la deconstrucción, cuyo representante más importante quizá sea David Farrel Krell, quien sostiene que ciertas versiones de la academia tienden a igualar el pensamiento de Jacques Derrida con lo negativo y lo nihilista, cuando se trata de un pensamiento de índole afirmativa (xi). La condición positiva de la deconstrucción derridiana puede vislumbrarse

- en todos sus trabajos, particularmente en *Memorias de ciego*, *Políticas de la amistad*, *Espectros de Marx*, *De la gramatología* y *La tarjeta postal*.
- 3 Si bien estoy en desacuerdo con las lecturas de espejo, resulta útil el trabajo de Emilio Mastache al establecer una deixis temporal. De acuerdo con él, la escritura de *El libro vacío* tuvo lugar entre 1954 y 1958. Ahora bien, la experiencia de José García refleja la de Josefina Vicens, por lo que la acción narrativa tiene espacio dentro del mismo periodo (Mastache 72).
 - 4 Jacques Derrida define a la archiescritura como el esquema de época que permite determinada manifestación escritural (*De la gramatología* 73, 78). Cabe señalar que hay dos archiescrituras ocultas en *El libro vacío*, la primera es negativa, la que aplaza la novela deseada; la segunda es positiva, corresponde a la sistematización de *la novela lograda*.

OBRAS CITADAS

- AVELAR, IDELBER. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke UP, 1999.
- BACARISSE, PAMELA. "The Realm of Silence: The Two Novels of Josefina Vicens." *Letras femeninas* 22.1-2 (1996): 91-106. Web.
- BRADU, FABIENNE. "José García soy yo." *Diálogos: artes, letras, ciencias humanas* 21.8 (1985): 27-31.
- CERVANTES, FREJA I. "Los libros de *El libro vacío* de Josefina Vicens." *Josefina Vicens: un clásico por descubrir*. Eds. Ana Rosa Domenella y Norma Lojero Vega. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017. 203-11.
- DERRIDA, JACQUES. *De la gramatología*. Trans. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo XXI Editores, 2019.
- . *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trans. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Valladolid: Trotta, 1998.
- . *Márgenes de la filosofía*. Trans. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 2019.
- . *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Trans. Patricio Peñalver y Francisco Vidarte. Madrid: Trotta, 1998.
- DOMENELLA, ANA ROSA. "En el hueco de la memoria, un recuento de lecturas." *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*. Eds. Ana Rosa Domenella y Norma Lojero Vega. Ciudad de México: U Autónoma Metropolitana, 2017. 29-39.
- DUEÑAS, DANIEL. "*El libro vacío* de Josefina Vicens: el imperio de las luces." *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*. Eds. Ana Rosa Domenella y Norma Lojero Vega. Ciudad de México: U Autónoma Metropolitana, 2017. 93-104.

- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. "El sistema literario." *Polisistemas de la cultura (un libro electrónico provisional)*. Trans. Ricardo Bermúdez Otero. Tel Aviv: U de Tel Aviv, 2017. 29-48. Web.
- GONZÁLEZ MATEOS, ADRIANA. "Una escritura desde el clóset: *El libro vacío*." *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*. Eds. Ana Rosa Domenella y Norma Lojero Vega. Ciudad de México: U Autónoma Metropolitana, 2017. 151-64.
- GUTIÉRREZ PIÑA, CLAUDIA L. "La potencia del no. *El libro vacío*, de Josefina Vicens." *Mujeres mexicanas en la escritura*. Eds. Claudia L. Gutiérrez Piña y Carmen Álvarez Lobato. Guanajuato: U de Guanajuato y Ediciones y gráficos Eón, 2017. 83-105.
- HERRERA, ALEJANDRA. "El libro vacío y sus significados." *Temas y variaciones de literatura* 20 (2003): 193-07. Web.
- KRELL, DAVID FARRELL. *The Purest of Bastards: Works of Mourning, Art and Affirmation in Thought of Jacques Derrida*. University Park: The Pennsylvania State UP, 2000.
- LACQUE-LABARTHE, PHILIPPE. *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*. Trans. Cristóbal Durán R. Buenos Aires: La cebra, 2010.
- . *Typography*. Ed. Christopher Fynsk. Stanford: Stanford UP, 1998.
- LINCOLN STRANGE RESÉNDIZ, ISABEL. "Josefina Vicens ante el proceso creativo de *El libro vacío* y *Los años falsos*." *La colmena* 71 (2001): 34-39. Web.
- . *La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en El libro vacío y Los años falsos de Josefina Vicens*. MA Thesis. Universidad Autónoma Metropolitana, 2007. Web.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, ARALIA. "Subjetividad, literatura y alienación en *El libro vacío* de Josefina Vicens." *Literatura mexicana* 4.1 (1993): 87-101.
- . "Subjetividad y alienación en *El libro vacío* de Josefina Vicens." *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*. Eds. Ana Rosa Domenella y Norma Lojero Vega. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017. 125-33.
- LORENZANO, SANDRA. "Josefina Vicens: sobrevivir por la palabra." *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. Ed. Elena Urrutia. Ciudad de México: Instituto Nacional de las Mujeres y El Colegio de México, 2006. 83-95.
- MASTACHE, EMILIO. "En busca de la escritura perdida: los manuscritos de *El libro vacío* de Josefina Vicens." *(an)ecdótica* IV. 1 (2020): 61-91.
- MOREIRAS, ALBERTO. *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago: LOM ediciones y Universidad Arsis, 1999.
- MOSQUEDA RIVERA, RAQUEL. "Josefina Vicens: el derecho al silencio." *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX*. Ed. Rafael Olea Franco y Laura Angélica de Torre. Ciudad de México: El Colegio de México, 2010. 201-20.

- PAREDES, ALBERTO. *Figuras de la letra*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- PAZ, OCTAVIO. Prefacio. *El libro vacío*. De Josefina Vicens. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1986. 6-8.
- POLLAK, SARAH S. "La nada y sus contextos: la ausencia de la obra en *El libro vacío* de Josefina Vicens." *Revista de estudios hispánicos* 45 (2011): 615-34.
- PORTILLO VERA, EMMA VERÓNICA. *La biblioteca fantasma de El libro vacío: reconstrucción de un modelo de escritor*. MA Thesis. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016. Web.
- SALTZ, JOANNE. "El libro vacío: un relato de la escritura." *Mujer y literatura mexicana y chicana, culturas en contacto* 2. Eds. Aralia López González, Amalia Malagamba, y Elena Urrutia. Ciudad de México: El Colegio de México y El Colegio de la Frontera Norte, 1990. 81-86.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO M. "La destrucción de la escritura viril y el ingreso de la mujer al discurso literario: *El libro vacío* y *Los recuerdos del porvenir*." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 32.63-64 (2006): 149-67. Web.
- SISKIND, MARIANO. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Trans. Lilia Mosconi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- TORNERO, ANGÉLICA. "Existencialismo y literatura: *El libro vacío* de Josefina Vicens." *Hispanic Journal* 35.1 (2014): 125-29. Web.
- VICENS, JOSEFINA. *El libro vacío/Los años falsos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2020.