

Universidad de Guanajuato



Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Maestría en Literatura Hispanoamericana

Conciencia, escritura y muerte. Intertextualidad entre

El libro vacío de Josefina Vicens y *The Waves* de Virginia Woolf

Tesis

que para obtener el grado de

Maestro en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

Adolfo Quintanar Haro

Asesor:

Dr. Andreas Kurz

Resumen: Las siguientes páginas buscan establecer una conexión entre *El libro vacío* de Josefina Vicens y *The Waves* de Virginia Woolf partiendo de tres elementos: la conciencia, la escritura y la muerte, y tomando como base las teorías de Gérard Genette, Robert Humphrey y Maurice Blanchot. Estos tres elementos no se manifestarían de manera aislada en las obras, al contrario, estarían íntimamente relacionados el uno con el otro y los paralelismos entre los mecanismos que las autoras utilizan para dar cuenta de ellos no serían producto de la coincidencia, sino de inquietudes compartidas.

Palabras clave: Josefina Vicens, Virginia Woolf, Intertextualidad, Escritura, Muerte.

Abstract: The following pages seek to establish a connection between *El libro vacío* by Josefina Vicens and *The Waves* by Virginia Woolf based on three elements: consciousness, writing and death, and taking as a foundation the theories of Gérard Genette, Robert Humphrey and Maurice Blanchot. These three elements would not manifest themselves in isolation in the works but would be intimately related to each other and the parallels between the mechanisms that the authors use to talk about them would not be the product of coincidence, but of shared concerns.

Key words: Josefina Vicens, Virginia Woolf, Intertextuality, Writing, Death.

La presente tesis fue realizada gracias al apoyo para los posgrados otorgado por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT).

Índice

Introducción.....	4
Capítulo 1	12
1.1 Virginia Woolf.....	12
1.2 Josefina Vicens	20
1.3 Relación Vicens-Woolf	25
1.4 Intertextualidad	29
Capítulo 2	37
2.1 Hacia una definición de modernismo	37
2.2 Características generales del modernismo anglosajón.....	43
2.3 La <i>stream-of-consciousness novel</i>	49
2.1 La conciencia en <i>El libro vacío</i> y <i>The Waves</i>	52
2.2 Devenir-consciente	74
Capítulo 3	82
3.1 Los cuadernos	82
3.2 La <i>gran angustia del miedo a la muerte</i>	90
3.3 El <i>world seen without a self</i>	100
3.4 La transmutación de la muerte.....	106
3.5 “La única experiencia que nunca describiré”.....	120
Conclusiones.....	136
Bibliografía:.....	140

Introducción

Ver a la literatura como una red de textos relacionados entre sí, pues si como Gérard Genette señala "no hay obra literaria que no evoque a otras"¹, sugiere una nueva posibilidad de análisis, y de lectura, de dos obras. Una de ellas es *The Waves*, la séptima novela de la escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), publicada en 1931; una obra modernista en la que es posible encontrar algunas reflexiones de la autora en torno al lenguaje y la muerte. La otra es *El libro vacío*, la primera novela de la escritora mexicana Josefina Vicens (1911-1988), en la que también se habla del lenguaje y la muerte.

Al leer las novelas, uno podría pensar que entre el protagonista de Vicens y el Bernard de Woolf hay más de una similitud, como el hecho de que ambos quieren escribir y en ambos está la imposibilidad de la escritura. José García tiene dos cuadernos, en uno escribe lo que le viene a la mente, se podría decir que el cuaderno número uno es su borrador; si, después de leer lo que ha escrito considera que algo merece la pena, lo pasará al cuaderno número dos. Como no considera nada digno de ser transcrito, éste permanece vacío. Bernard, por su parte, lleva consigo una libreta en la que anota distintas frases que se le van ocurriendo para un día, cuando se decida a escribir su novela, pueda volver a esas mismas frases y escribir. Los dos personajes, sin embargo, fracasan en sus empresas.

Otra similitud es el hastío que puebla las dos obras. En las historias se instaura la rutina; los personajes se reconocen dentro de una maquinaria de la que no pueden salir a menos que se suscite algún acontecimiento extraordinario, pero aun así la salida es momentánea, porque poco después la rutina vuelve a instaurarse. La sensación de sentirse

¹ Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 19.

atrapados los hace pensar en la posibilidad de alejarse de lo que, hasta el momento en el que deciden narrarla, ha sido su vida, aunque saben que no van a poder lograrlo.

Quizá el paralelismo más importante de la relación que se propone existe entre las dos novelas es la de la manifestación de la muerte. En *The Waves* se hace presente como un hecho biológico que forma parte de la vida de los seres humanos, mientras que en *El libro vacío* está más que nada como una posibilidad. La cercanía de la muerte en las dos obras está relacionada con la escritura, también con la imposibilidad de la misma. Para hablar de estas cuestiones, es que se recurre, en un primer momento, a la intertextualidad y a lo propuesto por Gérard Genette en *Palimpsestos*; el concepto, es necesario señalar, es entendido como “todo lo que pone a un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”².

El autor francés se encarga de establecer una tipología de las distintas relaciones intertextuales que se encuentran presentes en los textos. La hipertextualidad aparece como la posibilidad de análisis que mejor sirve a las intenciones de este escrito, pues ésta es “Toda la relación de un texto B -hipertexto- con un texto anterior A -hipotexto- en el que se injerta de alguna manera que no es la del comentario”³. Se consideraría, entonces, que *El libro vacío* es el hipertexto del hipotexto que es *The Waves* y que la presencia de la novela de Woolf en la de Vicens no es sólo de atisbos o casualidades, sino que surge de un tratamiento similar de los elementos y de preocupaciones compartidas por las autoras.

A partir del análisis de los tres elementos que se presentan en el título de este trabajo, se buscaría demostrar si, efectivamente, existe una relación entre las dos obras y qué tan profunda es. Para iniciar con ello, se toman las teorías que Robert Humphrey enuncia en su libro *Stream of consciousness in the Modern Novel*, pues se piensa que en las novelas la

² *Ibidem*, pp. 9-10.

³ *Ibidem*, p. 14.

representación de la conciencia juega un papel muy importante, no sólo en la caracterización de los personajes, sino también en la manera en la que las historias son presentadas. Además está el hecho de que la novela del flujo de la conciencia es un tipo de novela que Virginia Woolf cultivó y a la que también ayudó a definir en algunos de sus ensayos. La autora señala que “la vida no es una serie de lámparas de calesa dispuestas simétricamente que nos recubre desde el principio de la conciencia hasta el final”⁴, entonces queda más que claro que la literatura que busca describir la vida tampoco puede ser así, sino que debe dar cuenta de los distintos procesos mentales que se realizan al interior de los personajes.

El hecho de que José García mencione que “A menos que mi protagonista sea el pensamiento con toda su limitada y espléndida libertad, no veo la forma de hilvanar algo de todo esto”⁵, volvería posible localizar un punto de encuentro entre lo que se termina narrando en una novela y otra, que básicamente sería la vida interior. El partir del tratamiento de la conciencia que se hace en éstas daría pie a la aparición de la escritura, pues como los personajes lidian con el deseo de escribir y lo que terminan escribiendo son sus pensamientos, se establecería una estrecha relación entre los dos elementos.

Para hablar del segundo punto se recurre a Maurice Blanchot y a lo propuesto en *El espacio literario*. En primer lugar al hecho de morir contento, que define retomando la actitud de Kafka al momento de escribir, lo que ayudaría a matizar qué tipo de relación tienen los personajes con la muerte. Otros puntos que se retoman de la teoría de Blanchot son su relectura del mito de Orfeo, pues a partir de la relación de los personajes con la muerte existiría la posibilidad de que ambos lograran alcanzar la mirada del poeta; así como el

⁴ Woolf, Virginia, “La narrativa moderna” en Woolf, Virginia, *El lector común*, Lumen, España, 2009, p. 64.

⁵ Vicens, Josefina, *El libro vacío* en Vicens, Josefina, *El libro vacío / Los años falsos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2019, pp. 23-219, p. 7.

proceso de transmutación, que, se propone, es el que terminaría dando cuenta del nivel de profundidad que hay en la conexión de un personaje con el otro.

Los tres elementos, entonces, estarían relacionados y no se manifestarían de manera separada en las novelas, sino que terminarían formando parte del mismo viaje. Partir de la conciencia daría la pauta para relacionar las obras en un aspecto formal, tratando de averiguar qué tanto de *stream-of-consciousness novel* hay en *El libro vacío*. Pero también serían los inicios de las similitudes temáticas, pues tanto en la novela de Vicens como en la de Woolf el verdadero protagonista termina siendo el pensamiento, la conciencia de los personajes.

Al dar cuenta de su vida se posibilitaría la interiorización de esas descripciones; los personajes, al volver a su pasado para buscar el material de su escritura, lo hacen con una nueva conciencia, desde un lugar otro que les permite darse cuenta de ciertas cosas o localizar cuestiones que cuando la experiencia fue vivida no consideraron; es decir, terminan reflexionando en torno a esas mismas situaciones. Tanto la escritura como la muerte pueden ser consideradas experiencias límite, cosa que los personajes van a terminar descubriendo a lo largo de sus historias; por eso es por lo que existe una relación entre la tarea de morir y la tarea artística, como se verá más adelante.

Si bien no existe algún dato que pruebe o ponga de manifiesto que *El libro vacío* efectivamente es el hipertexto de *The Waves*, hay una cuestión que se considera crucial para entender la relación entre José García y Bernard: ninguno de los dos puede escribir, el primero porque no puede hacerlo en los términos anhelados y el segundo porque llega un punto en el que descubre que no vale la pena intentarlo; sin embargo, en los dos la necesidad de hacerlo sigue apareciendo. Si no pueden escribir es porque no están hechos para morir, sino sólo para transmutar la muerte. Cuando Bernard está más cerca de escribir su tan anhelada novela, cuando roza el momento en el que las condiciones se vuelven propicias, el

libro termina. Es aquí donde entraría José García, él no sólo sería alguien *como* Bernard, pues habrían vivido cosas muy parecidas, sino que también podría ser quien lo encamine a donde el personaje de Woolf está seguro de que no va a poder llegar. Lo que se intentaría demostrar es si José García escribe para que Bernard pueda morir contento.

Cabe mencionar que, hasta ahora, no se han localizado libros, artículos o trabajos académicos que aborden la posibilidad de una relación entre *El libro vacío* y *The Waves*. Hay un texto que propone una conexión, pero no entre las dos novelas objeto de análisis, sino más bien entre las autoras y su actitud al momento de escribir⁶. Queda claro que ambas obras, así como las otras que forman parte de su catálogo, han sido objeto de diversos análisis a lo largo del tiempo. En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por ejemplo, se hallan dieciséis tesis de grado cuyo objeto de estudio es la obra de Josefina Vicens⁷. La

⁶ Alejandro Toledo retoma una idea que se haya presente en *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, en la que la autora señala que “el espíritu o la inteligencia son andróginos. Shakespeare lo era, dice; lo mismo Keats, Sterne o Lamb. Shelley le parece más bien neutro; y Proust andrógino, sí, aunque quizá demasiado mujer” (p. 325). Para Toledo, el arte de Vicens se insertaría en esta categoría del arte andrógino en el que aparece el juego de lo femenino y masculino. A pesar de que esta propuesta resulta interesante, no se retoma en las siguientes páginas porque la relación que se propone entre las dos autoras es una mucho más profunda, una que parte de preocupaciones universales y sentidas por los mismos escritores: la de intentar de dar cuenta de la muerte y el descubrimiento de que el lenguaje nunca es suficiente para poder hacerlo de la manera en la que se anhela hacerlo. Toledo, Alejandro, “Epílogo” en Vicens, Josefina, *Las crónicas de Pepe Faroles y otras escrituras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2022, pp. 323-332.

⁷ Estos textos son “La pasión por la existencia en *El libro vacío* de Josefina Vicens” de María Halina Vela Sánchez; “Novela y existencia en *El libro vacío* de Josefina Vicens” de Trinidad Fernando Reyes López; “Estudio de *El libro vacío* de Josefina Vicens” de Graciela Suárez Noyola; “Nostalgia de la muerte en *Los años falsos* de Josefina Vicens” de María Halina Vela Sánchez; “Estudio sobre la vida cotidiana y proceso creativo del protagonista en *El libro vacío*, de Josefina Vicens” de Cecilia López Resendis; “Era yo mismo pero al mismo tiempo otro: una aproximación ricoeuriana a *El libro vacío* de Josefina Vicens” de Norma Trinidad Lojero Vega; “La novedad narrativa en Josefina Vicens” de Veila Salas Gutiérrez; “El fracaso de la libertad en la obra de Josefina Vicens” de Raquel Ayala Mendieta; “Travestimos literarios: el disfraz de hombre en la primera voz narrativa de cuatro escritoras latinoamericanas (Josefina Vicens, Cristina Peri Rossi, Sylvia Molloy y Cristina Rivera Garza)” de Ana Elena Gómez Clavel; “La lucha contra el olvido del ser a través de la escritura en *El libro vacío* de Josefina Vicens” de Tania Mitanni Navarrete Madrid; “Hacia una hermenéutica de la existencia en la obra literaria de Josefina Vicens” de Norma Trinidad Lojero Vega; “Análisis del protagonista de *Los años falsos* de Josefina Vicens” de María de Lourdes Juárez Hernández; “El deseo sin nombre: la poética de Josefina Vicens en *El libro vacío*” de Martín Margarito Peralta Castillo; “Entre la creación y el oficio: análisis de la obra reunida de Josefina Vicens” de María Halina Vela Sánchez; “La imposibilidad infinita de actuar: *El libro vacío* de Josefina Vicens como novela de vanguardia” de César Eduardo Ambríz Aguilar; y “La paradoja como poética: *El libro vacío* de Josefina Vicens” de María Angélica Díaz Salazar.

mayoría de estos textos abordan el proceso de escritura del personaje principal, la existencia, la identidad o la lucha contra el olvido. En lo que respecta a alumnos matriculados, egresados o graduados de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Guanajuato (UG), y según la página de Internet de la institución, tampoco se encuentran trabajos que propongan una relación entre las novelas⁸.

Algunos de los aspectos a analizar en las siguientes páginas ya han sido estudiados por otras personas. Sin embargo, lo que aquí se intenta desarrollar se aleja un poco de lo ya hecho. Es bien sabido que la representación de la conciencia en la literatura, la figura del escritor o la relación de la escritura con la muerte, no son cuestiones que Woolf o Vicens hayan inventado, tampoco son las primeras autoras en dar cuenta de ello. Sin embargo, se considera que el tratamiento que hacen de estos elementos es novedoso en sí mismo y posibilitaría, además, el hecho de hablar de los paralelismos entre ellas. Se puede observar, también, que la manera en que ambas escritoras conciben a la muerte y la actitud que tienen para con esta experiencia son bastantes similares, pues las dos manifestaron una especial inquietud por vivir sus muertes e intentar dar cuenta del proceso.

Así pues, el objetivo de este trabajo de investigación sería demostrar que la literatura es una red en la que las obras siempre van a terminar comunicándose entre sí y que entre *El libro vacío* y *The Waves* existe una conexión que no es producto de la coincidencia, sino de inquietudes que las autoras compartían. Se trataría, entonces, de ofrecer una nueva posibilidad de análisis en la que los personajes terminarían formando parte del proceso de transmutación de la muerte el uno del otro.

⁸ Sólo hay una tesis que aborda *El libro vacío*, pero desde un enfoque distinto. Se trata de “La disolución de los sujetos literarios en *El libro vacío* y *La hora de la estrella*. Un acercamiento deleuziano” de Mirtha Elisa Diez Barros Herrera.

En el primer capítulo se da información general de la vida y obra tanto de Virginia Woolf como de Josefina Vicens. Después se busca establecer, o matizar, la relación entre las dos autoras, buscar si hay alguna manera de hacer manifiesta la conexión entre las novelas y si existe un dato que pueda comprobar que Vicens leyó la séptima obra de Woolf en el proceso de escritura de *El libro vacío*. También se hace mención del término de intertextualidad y se explica la manera en la que va a estar operando a lo largo del análisis.

En el segundo capítulo se mencionan algunos rasgos generales del modernismo anglosajón, corriente literaria a la que pertenece la mayoría de las obras de Virginia Woolf; pues se considera necesario partir de estas consideraciones para contextualizar y dar cuenta de los cambios que se estaban suscitando ya no sólo en la época, sino también en la literatura. Después hace su aparición la *stream-of-consciousness novel*, el modelo de novela que los autores modernistas se propusieron crear y que, como ya se dijo, Virginia Woolf cultivó. De esta manera se buscaría demostrar que *El libro vacío* de Josefina Vicens es una novela que cuenta con diversas influencias y características de este movimiento. El análisis propuesto parte del tratamiento que en las dos obras se hace de la conciencia y los paralelismos que en este mismo tratamiento se pueden encontrar.

El último capítulo gira en torno al vínculo que existe entre la escritura y la muerte. Se parte de una posible conexión entre los cuadernos de los protagonistas de las novelas para después retomar dos conceptos clave dentro de las mismas, *la gran angustia del miedo a la muerte*, en el caso de *El libro vacío*, y *the world seen without a self*, en el de *The Waves*, lo que permitiría establecer la relación que los personajes tienen con la muerte. Después se pasaría a otras cuestiones enunciadas por Maurice Blanchot, como la posibilidad de morir contento, la mirada de Orfeo y el proceso de transmutación de la muerte. Estas cuestiones

serían la clave para ver de qué manera José García termina integrándose en la posibilidad de morir de Bernard y viceversa, si es que sucede.

Capítulo 1

Este capítulo ofrece información general sobre la vida y obra de Virginia Woolf y Josefina Vicens. Asimismo, se hace mención del término de intertextualidad y se especifica de qué manera estará operando a lo largo de todo el análisis, al tiempo que se establece la relación que se plantea existe entre *El libro vacío* y *The Waves*.

1.1 Virginia Woolf

Adeline Virginia Stephen nace el 25 de enero de 1882 en el número 22 de Hyde Park Gate, en Kensington, Londres. Esta casa contaba con siete pisos y en él vivían los frutos de tres matrimonios: Virginia, Vanessa, Toby y Adrian compartían el espacio con sus hermanastros: los tres hijos de su madre, George, Gerald y Stella Duckworth y la hija de su padre, Laura Stephen⁹.

Después de que el primer esposo de la madre de Woolf falleciera, Julia Prinsep se dedica a consolar enfermos y desheredados, acción que realizó con un interés casi profesional, incluso escribió un libro sobre sus experiencias en esta etapa: *Notes from Sick Rooms* (1883). En una de sus rondas de cuidado conoce a quien se convertiría en su segundo marido, pues Leslie Stephen también había quedado viudo.

El nuevo matrimonio Stephen tuvo a su primer hijo, Toby, poco después de haber iniciado. Luego de esto habían decidido no tener más. La llegada de Vanessa, Virginia y Adrian fue resultado de los deficientes métodos anticonceptivos de la época. Los cuatro

⁹ Los datos relacionados a la biografía de Virginia Woolf, excepto en los casos en los que se señale lo contrario, fueron tomados de: Lozano, María, “La Virgen y El Lobo” en Woolf, Virginia, *La señora Dalloway*, Cátedra, Madrid, 2008, pp. 9-144.

últimos Stephen pasaron a ocupar los pisos superiores del hogar familiar, dejando que el mundo de los mayores y mucho más ricos hermanos Duckworth transcurriera en los inferiores.

Virginia Woolf y sus tres hermanos heredaron del lado materno ese sentido bohemio que terminarían consumando años después en Bloomsbury; su tía Sarah, por ejemplo, había convertido su hogar, Little Hollan House, en un espacio que rompía con las reglas de la época. En este lugar ubicado a las afueras de Londres era posible encontrar a políticos como Disraeli y Gladstone conviviendo con artistas como G. W. Watts, Holman Hunt, Woolner y Burne-Jones.

Del lado paterno se encontraron con un ambiente algo diferente. Woolf misma señala que todos sus parientes masculinos “fueron introducidos a la gran máquina patriarcal (Winchester y Cambridge) a la edad de diez años para emerger a los sesenta como directores de un colegio, almirantes [o] ministros”¹⁰. Los hombres Stephen habían sido instruidos para perpetuar un modelo específico, continuar con la tradición victoriana. El abuelo de Virginia Woolf, James Stephen, por ejemplo, fue secretario del Estado permanente en las colonias, imperialista consagrado y catedrático de Historia Moderna en Cambridge. James Stephen consideraba que el lugar de la mujer se limitaba al ámbito doméstico y acuñó el término de *madre patria* como una táctica política para retener a las colonias británicas¹¹.

¹⁰ Woolf, Virginia, *Momentos de vida*, Lumen, México, 2008, p. 276.

¹¹ En 1850 James Stephen escribe “No hay hombre razonable que se atreva a afirmar de forma generalizada que una madre patria debe, en un momento dado, separarse de sus colonias [...]. Emancipamos a nuestros hijos adultos pero mantenemos a nuestras hijas solteras y a aquellos de nuestros hijos que puedan plantear problemas dentro del control doméstico”. La cita proviene de la biografía que Caroline Stephen hace de su padre en 1906, titulada *Sir James Stephen*. Citado por *Ibidem*, p. 33.

La mención de estos parientes permite ejemplificar someramente el ámbito en el que los niños Stephen fueron creciendo: rodeados de tipos excéntricos¹² o que buscaban cumplir a cabalidad con ser victorianos por un lado, y tías dispuestas a ir en contra de la norma, por el otro. Leslie Stephen, por su parte, estudió en Cambridge, como el resto de sus familiares, pero después renunció a su orden sacerdotal y se convirtió en agnóstico en una ceremonia en la que estuvo presente Thomas Hardy. Leslie comenzó a trabajar como periodista defensor de la causa federalista en América, lo que lo llevó a entrevistarse con Abraham Lincoln y a entablar amistad con intelectuales como Charles Eliot Norton, Oliver Wendell y James Rusell Lowell, este último padrino de Virginia Woolf.

En 1882, Leslie Stephen comienza con el que se convertiría en el trabajo de toda su vida: el *Dictionary of National Biography*. El padre Stephen envió a sus hijos varones a estudiar a Cambridge mientras que a sus hijas las educó en casa al no considerar necesario que recibieran una educación más formal; en la casa de Hyde Park Gate les impartía clases de historia, francés y matemáticas.

Virginia Woolf desde pequeña ya parecía perfilarse a su profesión, pues a la edad de nueve años comenzó a editar una revista con su hermano Toby, el *Hyde Park Gate News*, cuya asidua lectora era su madre. Este proyecto era una especie de periódico semanal en el que se relataban algunos acontecimientos ocurridos en la casa del número 22.

Con la muerte de la madre en 1885 se inicia un periodo de melancolía y angustia. Stella Duckworth, la hija del primer matrimonio de Julia, pasa a ocupar el lugar de la madre,

¹² Uno de los hermanos de Leslie Stephen, J. K. Stephen, fue conocido como el “Bardo de Eton”, un especialista en filología clásica que consideraba el hecho de saber griego como la única prueba de que alguien era inteligente. Escribió algunos libros que escandalizaron a la sociedad, el más famoso es *Lapsus Calami*. En aquel entonces se pensaba que J. K. Stephen era Jack el Destripador. Este tío pasaba mucho tiempo en la casa de Hyde Park Gate; Virginia Woolf y sus hermanos estaban acostumbrados a verlo ir y venir por los pasillos con una espada en la mano. Tras una serie de escándalos en Cambridge y su posible relación con el asesino, su familia optó por internarlo en un sanatorio, donde pasó el resto de sus días. *Ibidem*, pp. 33-34.

lo que en realidad dura poco, pues después de contraer matrimonio y de que su luna de miel finalice, en 1897, también fallece. Los Stephen, luego de perder a sus dos figuras maternas, comienzan a culpar a Leslie de lo sucedido e inician una especie de conspiración en su contra.

Volviendo a la educación, Woolf tenía a su disposición la enorme biblioteca de su padre. Sin embargo, no podía tomar cualquier libro, sino que tenía que leer discriminadamente y saber dar cuenta de las decisiones que tomaba al momento de elegir uno sobre otro. Asimismo, su padre le pedía que fuera capaz de emitir juicios sobre sus lecturas que no estuvieran influenciados por los críticos o los periódicos. A finales de 1897, Woolf comenzó a tomar clases de griego e historia en el King's College, mientras que su hermana Vanessa tomaba lecciones de dibujo¹³. En la casa familiar, los Stephen recibían la visita de varios intelectuales de la época, tales como Henry James, Lowes Dickinson, Robert Louis Stevenson, John Ruskin, George Meredith, entre otros. Este hecho vino a beneficiar también la formación de los jóvenes.

Con la muerte de Leslie Stephen en 1904, los cuatro hermanos deciden abandonar la casa de siete pisos para emprender un viaje a Venecia y la Toscana. Al regresar a Londres alquilan la casa 46 de Gordon Square de Bloomsbury, hecho que escandalizó a gran parte de sus familiares, pues este barrio era considerado poco apto para su desarrollo. Ese mismo año y gracias a la ayuda de Violet Dickinson, Virginia Woolf publica su primer artículo en *The Guardian*, iniciando así su carrera periodística.

Cabe mencionar que durante el periodo que va de la muerte de Julia a la de Stella, Virginia Woolf comienza a experimentar los síntomas de su posterior enfermedad, pues es cuando empieza a oír voces y a sufrir trastornos nerviosos. Después del viaje emprendido

¹³ González Sanz, Alejandra, *Virginia Woolf: la mujer que revolucionó la novela y el feminismo de su tiempo*, RBA Coleccionables, Barcelona, 2019, p. 30.

con sus hermanos, estos síntomas se intensifican: sigue oyendo voces, se niega a comer, el fantasma del rey Eduardo VII la acecha y los pájaros le cantan en griego. El Dr. Savage, el médico familiar, aconseja que Woolf se mantenga en reposo, lo que se traduce en una estadía en la casa de la mencionada Violet Dickinson.

Ya instalados en su nuevo hogar, Toby inaugura los “Jueves de Bloomsbury”, reuniones semanales en las que se discutía sobre la vida y el arte. Un año después, en 1905, se inicia una relación profesional entre Virginia Woolf y el *Times Literary Supplement*, relación que duraría casi toda la vida de la escritora. Estas colaboraciones le permitieron irse creando una reputación crítica. Este mismo año comienza a dar clases de literatura, historia y gramática en el Morley College, un instituto para hombres y mujeres trabajadoras situado en Waterloo Road; sería maestra en este colegio hasta 1907.

Como resultado de las reuniones semanales se crea el conocido “Grupo de Bloomsbury”, éste ha sido definido como una especie de escuela artística. María Lozano opta por definirlo con las palabras que Henry James utiliza en *The Awkward Age*: “No es una organización formal ni tampoco una sociedad secreta y mucho menos una mafia peligrosa ni una organización con un fin específico. [Sino] simplemente una colección de afinidades naturales”¹⁴.

Entre los integrantes de este grupo, además de los cuatro hermanos Stephen, se puede nombrar a Clive Bell, crítico de arte; E. M. Forster, escritor; Roger Fry, crítico de arte y pintor; Duncan Grant, pintor; John Maynard Keynes, economista; Desmond McCarthy, crítico literario; Lytton Strachey, biógrafo; y Leonard Woolf, economista. Este grupo de

¹⁴ James utiliza estas palabras para referirse a los estudiantes de Cambridge de los primeros años, pero dada la naturaleza del Grupo de Bloomsbury, resultan bastante acertadas para definirlos. Cita tomada de Lozano, María, *op. cit.*, p. 49.

amigos unidos por las mismas afinidades se reunió por un periodo que abarca dos generaciones. A lo largo de este tiempo se influenciaron los unos a los otros. Estaban en contra de los valores y las instituciones sociales de la época victoriana y a favor de la experimentación, no por nada muchos de ellos eran artistas. Entre algunas otras personalidades que, aunque no fueron miembros del grupo formalmente, sí convivieron con sus integrantes están Ottoline Morell y T. S. Eliot.

La etapa que se conoce como “El Viejo Bloomsbury” termina con la Primera Guerra Mundial. A partir de los años veinte se inaugura el “Club del Recuerdo”, un espacio en el que cada uno de los integrantes llevaba a cabo una charla que más bien era una especie de ejercicio de nostalgia en honor a los tiempos pasados.

El “Grupo de Bloomsbury” era fiel a sus ideales y estaba dispuesto a defenderlos. Sus integrantes eran ateos y permanecían escépticos ante cualquier idea que les quisieran imponer y que no sobreviviera a un análisis racional. La pintura y la literatura francesa jugarían un papel fundamental en su desarrollo artístico. Sus trabajos se verían influenciados por las obras de los postimpresionistas y los postulados del filósofo George Moore serían la base de su pensamiento.

En 1907, los hermanos Stephen emprenderían otro viaje, esta vez a Grecia y Constantinopla. Debido a que Vanessa y Toby se contagiaron de fiebre tifoidea tuvieron que regresar. Poco después Toby muere. Luego de este suceso, Vanessa se queda en Bloomsbury viviendo con su prometido Clive Bell, mientras que Virginia Woolf y Adrian se mudan a Fitzroy Square, donde Woolf comienza a escribir su primera novela: *The Voyage Out*, que en ese entonces llevaba el nombre de *Melymbrosia* y que publicaría en 1915.

Alrededor de esta época es cuando Vanessa se convierte en madre y los síntomas de Virginia Woolf se vuelven a hacer presentes, por lo que es internada en un sanatorio en

Twickenham. Cuando sale de ahí, Leonard Woolf le propone matrimonio y ella acepta, casándose el 10 de agosto de 1912 y dejando atrás el apellido Stephen. La situación de Woolf, sin embargo, parece no mejorar y en 1913 se suscita su primer intento de suicidio, tras lo cual vuelve al sanatorio por una temporada más. Al salir por segunda vez, Virginia Woolf quiere ser madre, pero su hermana y marido deciden que no sucederá; Leonard encuentra a un doctor dispuesto a persuadir a su esposa de no tener hijos hablándole de los riesgos que un embarazo le podría traer.

En 1914, el matrimonio Woolf se traslada a Richmond y ahí instala la editorial Hogarth Press. Ésta comenzaría como un proyecto pequeño que vio la luz oficialmente hasta 1917. Con el tiempo terminaría siendo una de las editoriales más importantes, junto con Little Mag, en cuanto a la publicación de la obra más experimental y novedosa de la época. El primer libro que publicaron se tituló *Two Stories*, éste reunía un cuento de Virginia Woolf y uno de su marido. Entre los escritores que conformaban el catálogo de la editorial estaban T. S. Eliot, Sigmund Freud, Katherine Mansfield y la propia Woolf. Además, tradujeron al inglés las obras de Gorki. Debido a la extensión del libro, no pudieron publicar el *Ulysses* de James Joyce¹⁵.

En mayo de 1928, Virginia Woolf es galardonada con el premio Femina en Francia por su novela *To the Lighthouse*, premio que surge como contraparte del Goncourt, pues éste no admitía mujeres; Woolf fue la primera escritora en recibir tal presea. En octubre del mismo año es invitada a impartir algunas charlas en *colleges* femeninos de la Universidad de Cambridge. Poco después esta misma institución le ofrece participar en la serie de conferencias Clark, fundadas en 1883 por su padre, Virginia Woolf sería la primera mujer en

¹⁵ González Sanz, *op. cit.*, pp. 87-117.

participar en ellas; sin embargo declina la oferta luego de ver la situación de las mujeres de la época en la educación en general.

En 1935, el matrimonio Woolf viaja a Italia pasando por Alemania y Holanda, pudiendo ver la situación que se vivía con los fascistas en el poder, lo que hace que la preocupación por el hecho de que Leonard era judío aumente. En 1936 muere su sobrino Julian Bell en España. El 3 de septiembre de 1939, Reino Unido entra a la guerra y, el 28 de marzo de 1941, Virginia Woolf sale de su casa en Sussex y decide arrojararse al río Ouse, terminando así con su vida.

La carrera literaria de Virginia Woolf, como ya se mencionó, comienza en 1904 con la publicación de uno que otro artículo en revistas y periódicos. En 1915 publica su primera novela, *The Voyage Out*, a ésta le seguirían otras ocho (*Night and Day* de 1919, *Jacob's Room* de 1922, *Mrs. Dalloway* de 1925, *To the Lighthouse* de 1927, *Orlando: a Biography* de 1928, *The Waves* de 1931, *The Years* de 1937 y *Between the Acts* de 1941), varias colecciones de cuentos (*Kew Gardens* de 1919, *Monday or Tuesday* de 1921, *The New Dress* de 1924), ensayos (entre los más conocidos están “Modern Fiction”, publicado en 1919; “The Common Reader”, de 1925 y 1935; *A Room of One's Own* de 1929 y *Three Guineas* de 1938), algunas biografías (*Flush* de 1933 y *Roger Fry: a Biography* de 1940) y una obra de teatro (*Freshwater: a Comedy*, interpretada en 1923 y publicada hasta 1976).

Tras la publicación de *To the Lighthouse* en 1927, Virginia Woolf comienza a experimentar un momento de estabilidad en diferentes ámbitos, pues logra hacerse de una voz reconocida por el *stablishment* literario de la época, tanto los críticos como el público lector la consideran la mejor de sus obras hasta ese momento. Su proyecto editorial, la Hogarth Press, contaba ya con un vasto catálogo de publicaciones en el que se incluían los trabajos de Freud, Katherine Mansfield, T. S. Eliot, Robert Graves, Edith Sitwell, Ivan Bunin,

entre otros. Este hecho, aunado al éxito en ventas que significó su quinta novela, le permite a Virginia Woolf dejar el periodismo y entregarse de lleno a sus nuevos proyectos literarios.

1.2 Josefina Vicens

Josefina Vicens Maldonado nace en Villahermosa, Tabasco, el 23 de noviembre de 1911. Fue hija de Sensitiva Maldonado y José Vicens Ferrer. Su madre trabajó como maestra de primaria (uno de sus alumnos fue Carlos Pellicer) hasta que se casó, a partir de ese momento se dedicó al hogar. Su padre fue un comerciante español originario de las Islas Baleares, del puerto Soller, que llegó a México a la edad de trece años. La madre de Josefina Vicens tuvo siete hijos, dos de ellos murieron antes de que Vicens naciera; las otras cuatro hermanas fueron Lourdes, Amelia, Isabel y Gloria¹⁶.

Los primeros años de la familia transcurrieron en Villahermosa, se mudaron a la Ciudad de México cuando Josefina Vicens contaba con seis años de edad, antes pasaron algunas temporadas en Campeche, Mérida y Veracruz. En su nuevo hogar Vicens comenzaría la primaria y nacería su hermana Gloria. Al salir de la escuela, la escritora tabasqueña estudiaría una carrera comercial para posteriormente, a la edad de catorce años, empezar a trabajar como secretaria en la empresa Transportes México-Puebla.

Después de este primer empleo, le seguiría el del Departamento Agrario, donde firmaba su entrada con diversos nombres, excepto con el suyo. Unos días era María Antonieta, otros Napoleón, Leona Vicario, Tolstoi, Ana Karenina. Esta particular actitud

¹⁶ Los datos relacionados a la biografía de Josefina Vicens, excepto en los casos en los que se señale lo contrario, fueron tomados de: Vicens, Josefina, “Josefina Vicens”, en Cano, Gabriela y Verena Radkau, *Ganando espacios, historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens*, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 1989, pp. 79-138.

llamó la atención del jefe del Departamento, Ángel Posada, quien, en lugar de correrla como Vicens pensaba que sucedería, le ofreció trabajar con él como secretaria particular. Durante este periodo fue que se ganó el apodo de “La Peque”, pues era la más joven de las trabajadoras del Departamento; este apodo lo conservaría por el resto de su vida y lo llegaría a preferir por encima de su nombre de pila.

El trabajo con Ángel Posada le permitió entablar relación con los campesinos, entró en contacto con la Confederación Nacional Campesina, en la que posteriormente ocuparía el cargo de secretaria de la Acción Femenil. También se desempeñaría como la jefa de la sección femenil de la Secretaría de Acción Agraria del Partido de la Revolución Mexicana. En esta época nacerían sus inquietudes políticas y trabajaría de la mano con las mujeres campesinas para poder brindarles mejores oportunidades.

Josefina Vicens trabajó en la Castañeda como secretaria del Dr. Alfonso Millán. Aceptó la propuesta de Millán, luego de pedirle que le permitiera, después de finalizar con sus obligaciones, platicar con las personas que estaban internadas ahí. Este periodo fue relativamente corto, un año y medio, pues se trató de una experiencia dolorosa y deprimente. Cabe mencionar que a la par de desempeñar estos cargos, Vicens también luchaba para que las mujeres mexicanas consiguieran el voto junto con algunas de sus amigas, como Adelina Zendejas y Aurora Reyes.

En los años cuarenta, la Peque incursiona al mundo del periodismo, lo hace a través de la escritura de crónicas. Por un lado estaban las que hablaban de la fiesta brava, mismas que primero aparecieron en la revista madrileña *Sol y Sombra* y después en *Torerías*. Por el otro, estaban las que hablaban de política, éstas eran publicadas en “revistas no muy

connotadas aquí [en Ciudad de México] y en provincia”¹⁷. Estos textos eran firmados con seudónimos masculinos, los de toros como Pepe Faroles y los de política como Diógenes García. Las crónicas taurinas dejarían de publicarse en 1945, mientras que las de política todavía siguieron por un tiempo¹⁸.

Josefina Vicens también se desempeñaría como secretaria en la Cámara de Diputados y como secretaria del Sr. Hernández Bravo. Cuando éste cerró su empresa de representación de toreros, en 1947, le consiguió trabajo a Vicens en la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato y la Producción Cinematográfica. Poco después ingresó a la Sección de Autores, de la cual fue miembro activo. A partir de 1948, La Peque comenzaría a escribir guiones. El primero de ellos fue *Aviso de Ocasión*, éste no llegó a filmarse pero, incentivada por Gabriel Figueroa, siguió escribiendo, generalmente por encargo¹⁹.

Se estima que a lo largo de su vida Josefina Vicens escribió alrededor de cien guiones cinematográficos. Pocos fueron los que la satisficieron, entre ellos están el de *Las señoritas Vivanco*, cuyos personajes fueron creados por Elena Garro y Juan de la Cabada; *Los perros de Dios*, que originalmente se llamó *Ayudando a Dios* y que cambió de nombre porque el director, Francisco del Villar, siempre hacía alusión a animales en sus títulos²⁰. También valdría la pena mencionar el de *Renuncia por motivos de salud*, pues con éste y con el de *Los perros de Dios* Vicens ganó los premios Ariel.

Mientras estuvo en el Sindicato de Cinematógrafos, Vicens luchó por mejores condiciones para los trabajadores. Su amigo Jaime Casillas relata la vez que, en una entrega

¹⁷ *Ibidem*, p. 125.

¹⁸ Lojero Vega, Norma, “Prólogo” en Vicens, Josefina, *Las crónicas de Pepe Faroles y otras escrituras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2022, p. 10.

¹⁹ González Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo, *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*, Universidad del Claustro de Sor Juana, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, pp. 16-17.

²⁰ *Idem*.

de los Ariel, Josefina Vicens señaló la baja calidad de las producciones cinematográficas de México ante el entonces presidente del país, Luis Echeverría Álvarez. Cuando Echeverría le preguntó a su hermano Rodolfo Echeverría, gerente general del Banco Cinematográfico, qué se podía hacer, éste le respondió que faltaban guiones, cosa que Vicens pronto contradijo porque la situación no era la falta de guionistas, sino la falta de trabajo para ellos. Cuando Echeverría le pidió que le demostrara que ése era el problema, la Peque creó un taller de guiones. En aquel entonces, el cine mexicano experimentó un nuevo auge, muchos de los guiones escritos en ese taller adquirieron reconocimiento internacional, algunos de ellos fueron *Las poquianchis*, *Canoa*, *Los albañiles*, *Nuevo Mundo*, *El rincón de las vírgenes*, entre otros²¹. En esta misma época Josefina Vicens participó en la creación de dos cooperativas que coadyuvaban en la producción de películas: la Río Mixcoac y la Tlacaélel.

En 1937, Josefina Vicens contrajo matrimonio con su amigo José Ferrel y Peláez, un periodista y traductor de escritores franceses como Rimbaud y Gide. Al poco tiempo se separaron, pero nunca se divorciaron. José Ferrel le presentó a Vicens a los Contemporáneos, pues era amigo de Salvador Novo, Elías Nandino y Xavier Villaurrutia. La autora también tuvo otras amistades, entre ellas se puede mencionar a Pedro Coronel, Juan Soriano, José Luis Cuevas, Antonio Peláez, Sergio Fernández, Edmundo Valadés, Juan García Ponce, Octavio Paz, Juan Rulfo, Luis Spota, Gregorio Casal, Alaíde Foppa, Julieta Campos, Pita Amor, Brianda Domecq, Raquel Olmedo, Anita Blanch, Diego Rivera, Frida Kahlo, entre otros²².

Vicens no tuvo una educación en el sentido formal, pues, como se mencionó, comenzó a trabajar desde los catorce años. Durante un tiempo asistió como oyente a algunas

²¹ *Ibidem*, p. 79

²² *Ibidem*, p. 16.

clases que se impartían en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Las clases fueron la de Filosofía de la Historia de Edmundo O’Gorman y las de Literatura de Sergio Fernández. Al respecto de su educación, Vicens señala: “Mi cultura se concreta a lo que he leído, a lo que he observado, a lo que he vivido. Yo me considero una persona culta, pero por la vida y por lo que he leído”²³.

La obra de Josefina Vicens está compuesta por dos novelas: *El libro vacío*, publicado en 1958 y por la cual le fue otorgado el premio Xavier Villaurrutia, siendo la primera mujer en ganarlo y la tercera persona después de Juan Rulfo y Octavio Paz; y *Los años falsos*, novela que aparece en 1982, veinticuatro años después de la primera, esta obra le valió el premio Juchiman de Plata que entrega el Gobierno de Tabasco. Las crónicas de Pepe Faroles y las de Diógenes García también forman parte del catálogo de la escritora, lo mismo su cuento “Petrita”, que vio la luz en 1983 en la *Revista de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco*; la obra de teatro “Un gran amor”, publicada en 1962, y catorce poemas que fueron publicados en diversas revistas o póstumamente²⁴.

Otra de sus muchas actividades fue la de ser vicepresidenta de la Sociedad Nacional de Escritores de México, cargo que ocuparía de 1987 a 1988. Al final de su vida, Josefina Vicens comenzó a perder la vista, lo que le fue impidiendo disfrutar de la lectura. El 22 de noviembre de 1988, un día antes de cumplir los setenta y siete años, Vicens muere.

²³ *Ibidem*, p. 9

²⁴ Castro Ricalde, Maricruz, “Introducción” en Castro, Maricruz y Aline Petterson (editoras), *Josefina Vicens, un vacío siempre lleno*, Tecnológico de Monterrey, Toluca, 2006, p. 17

1.3 Relación Vicens-Woolf

A finales de noviembre de 1934, Virginia Woolf conoce a Victoria Ocampo, escritora argentina fundadora de la revista y editorial *Sur*, quien la convence de que tres de sus obras se traduzcan al español. Estas obras fueron *Al faro*, *Orlando* y *Una habitación propia*. Jorge Luis Borges fue el encargado de traducir *Orlando*. Después comenzó la comercialización de las mismas en Argentina y más tarde en el resto de Hispanoamérica²⁵.

The Waves tuvo que esperar un poco más para contar con una traducción. Ésta llegaría de la mano de Lenka Franulic, una traductora, editora y periodista de origen yugoslavo que realizó la primera traducción de *Las Olas* en 1940, la cual fue publicada en Santiago de Chile bajo el sello editorial Ercilla. Esta edición no se llegó a comercializar en España, pero sí en América Latina, sobre todo en el Cono Sur; “Se trata de una traducción escrita en castellano «neutro» con suaves toques chilenos y extranjerismos que no estorban en absoluto”²⁶.

Para responder a la pregunta de si Josefina Vicens leyó *The Waves* de Virginia Woolf es necesario mencionar que, hasta el momento, no se ha encontrado un dato que lo compruebe. Sin embargo sí es posible señalar que Vicens estaba familiarizada con la obra de la escritora británica. En la entrevista realizada por Gabriela Cano y Verena Radkau en 1987, Vicens menciona que:

Voy a decir una cosa y la diré siempre que me pregunten por qué si soy mujer mis personajes son masculinos: Pues porque estoy haciendo literatura, y hay literatura buena o mala; no hay literatura femenina o masculina. Hay tantísimos libros, verdaderas genialidades escritas por mujeres. Dicen que *Virginia Woolf* escribió como mujer. Pero en las *Memorias de Adriano*, ¿se puede distinguir a la Yourcenar escribiendo como hombre o como mujer? También están los casos de hombres que

²⁵ González Sans, *op. cit.*, pp. 140-141.

²⁶ Zaro, Juan Jesús, “Lenka Franulic, traductora de Virginia Woolf”, en *El Trujumán, Revista Diaria de Traducción*, Madrid, 2015. Consultado en línea, disponible en: https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_15/23022015.htm

escriben obras con personajes femeninos; Tolstoi describe maravillosamente a Ana Karenina²⁷.

Un poco antes de esta entrevista, en 1980, Aline Petterson, escritora, sobrina política de la autora tabasqueña y quien la acompañó por varios años de su vida, publica la novela *Casi en silencio*. En la trama de esta obra dedicada a Josefina Vicens aparecen algunos fragmentos de *Orlando* de Virginia Woolf. En palabras de la misma Petterson “Mientras ella [Josefina Vicens] vivió y hasta su muerte [...] leyó hoja por hoja todos mis libros. Y fue entusiasta cuando así lo creyó y fue implacable de la misma manera”²⁸. Así que es posible concluir que Vicens al menos conocía *Orlando*.

Además, una de las mejores amigas de la Peque, Alaíde Foppa, fundó en 1976, junto con Margarita García Flores y Elena Urrutia, la revista *Fem*. El proyecto pretendía difundir las ideas del feminismo en América Latina, se privilegiaba la voz de las mujeres y de los grupos oprimidos. Sus secciones eran “Poemas”, “La dicha de ser mujer”, “En pocas palabras”, “Libros”, “Sección nacional” y “Sección internacional”²⁹ y entre los textos que se publicaban se pueden contar artículos de Simone de Beauvoir, Darcia Maraini y Gisele Halimi; además de algunos textos críticos en torno a la obra de María Luisa Bombal, Charlotte Brontë, Rosario Castellanos y, claro, Virginia Woolf. *Fem* se dejó de editar en 2005³⁰.

²⁷ Vicens, Josefina, *op. cit.*, p. 137

²⁸ Petterson, Aline, “Mi recuerdo de Peque”, en *La Jornada Semanal*, México, 1998. Consultado en línea, disponible en: <https://www.jornada.com.mx/1998/11/22/sem-josefina.html>

²⁹ Pereira, A., Albarrán, C., Rosado Juan Antonio y Angélica Tornero, “Fem”, en *Enciclopedia de la Literatura en México*, México, 2018. Consultado en línea, disponible en: <http://www.elem.mx/institucion/datos/1833>

³⁰ El proyecto Digitalización de los archivos históricos del Feminismo en México. El caso de las revistas feministas: *Fem*, *La Revuelta*, *La Correa Feminista*, *CIHUAT* y *La Boletina* ha digitalizado algunos números de esta revista, también es posible encontrar el índice de autores y publicaciones con las que contaron las ediciones de *Fem*. Datos disponibles en *Archivo Histórico Feminista*, México, septiembre de 2015 a agosto de 2017, <https://archivos-feministas.cieg.unam.mx/publicaciones/fem.html#tipo>

Aline Petterson menciona que “La libertad grande que da el ser autodidacta hizo que las lecturas y aficiones de Josefina Vicens fueran heterogéneas, lo mismo se fascinaba con Virginia Woolf que con Simone Weil que, por cierto, estaba -es un decir- releendo al tiempo de su muerte junto con Mishima”³¹. Cecilia López Resendis, retomando un artículo publicado en el *Excelsior* el 24 de noviembre de 1988, menciona que Vicens era “lectora de Dostoievski, Pérez Galdós, Virginia Woolf, Marcel Proust, Durrell, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Julieta Campos, María Luisa Puga, Elena Garro y Salvador Elizondo”³². Sergio Fernández llegó a señalar que su alumna y amiga, la Peque, había leído a autores que él también estudiaba, como Marcel Proust y Virginia Woolf³³.

La mención de estos datos ayudaría a confirmar que Vicens leyó a Virginia Woolf, sin embargo estos acontecimientos se suscitan mucho después de la publicación de *El libro vacío*, por ello no es posible determinar si durante el proceso creativo de su primera novela, Josefina Vicens ya estaba familiarizada con las ideas de la escritora inglesa. No es posible, tampoco, señalar cuáles eran los libros que integraban la biblioteca de la escritora mexicana, pues después de su muerte éstos desaparecieron; su familia conservó sólo algunas fotos y los Arieles, mientras que Aline Petterson pudo rescatar los cuadernos en los que se comenzó a escribir la novela³⁴.

Como dato extra, es imposible negar la influencia que el movimiento modernista anglosajón al que perteneció la propia Woolf, así como James Joyce, Samuel Beckett, Katherine Mansfield, D. H. Lawrence, William Faulkner, entre otros, tuvo en las letras en

³¹ Petterson, Aline, *op. cit*

³² López Resendis, Cecilia, *Estudio sobre la vida cotidiana y proceso creativo del protagonista en El libro vacío de Josefina Vicens*, Tesis de Grado, UNAM, México, 2006, p. 27. Consultado en línea, disponible en: <http://132.248.9.195/pd2007/0609336/Index.html>

³³ Información proporcionada por la Dra. Norma Lojero Vega.

³⁴ Información proporcionada por la Dra. Norma Lojero Vega.

general. Estos escritores influenciaron a la Generación de Medio Siglo en México, misma a la que se suele relacionar con Josefina Vicens³⁵.

Existen, además, algunas similitudes entre las vidas de las dos escritoras. Ambas iniciaron su formación literaria en el periodismo, ambas vivieron épocas convulsas producto de los acontecimientos históricos (la Revolución Mexicana en el caso de Vicens y la Primera Guerra Mundial en el caso de Woolf) y está también el hecho de que las influencias literarias de Josefina Vicens (entre las que se pueden contar Dostoievski, Tolstoi y Proust) son también las de Virginia Woolf.

Se debe mencionar que se piensa que la séptima novela de Woolf es la culminación de su proyecto modernista, mismo que inicia con *Jacob's Room*, se formaliza en *Mrs. Dalloway*, alcanza un nuevo nivel en *To the Lighthouse* y llega al punto cumbre en *The Waves* (en *The Years* también habría trazos de estas mismas intenciones literarias, pero no tan bien logradas como en el resto de las obras). Así es que podría resultar pertinente preguntarse si en verdad es necesario especificar el momento en el que Vicens leyó esta novela. Es decir, si se trata de una tendencia que Woolf ya venía siguiendo desde 1922 se podría asegurar la influencia en el proceso creativo de Vicens a partir de la lectura de casi cualquiera de estas obras. Sin embargo, la respuesta más acertada a esta pregunta es que sí resultaría necesario, debido en su mayoría al tipo de relación intertextual que se propone existe entre una y otra novela. Desafortunadamente, hasta ahora no se ha encontrado información decisiva al respecto, se cuenta sólo con suposiciones.

³⁵ López Resendis, Cecilia, *op. cit.*, pp. 9-12.

1.4 Intertextualidad

Gérard Genette retoma el concepto de intertextualidad acuñado por Julia Kristeva en 1967³⁶, pero lo coloca dentro de la *transtextualidad* o trascendencia textual, entendida como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”³⁷, término íntimamente relacionado con la literariedad de los textos, es decir, todo aquello que vuelve a un texto literario un texto literario. Genette encuentra que existen cinco tipos de relaciones transtextuales que tienen diferentes grados de abstracción, implicación y de globalidad³⁸.

Se retoma aquí sólo el cuarto tipo, que es el que más interesa a Genette y el que sirve mejor a los fines de este análisis: la *hipertextualidad*, definida como “toda relación que une a un texto B (que llamar[á] *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamar[á] *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto [...] «habla» de un texto”³⁹ o puede ser que el texto B no hable del texto A, pero que no podría existir sin ese A, esta operación es la de *transformación*⁴⁰.

Genette considera por hipertexto “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple ([...] *transformación* sin más) o por transformación indirecta, [...] *imitación*”⁴¹. La hipertextualidad produce las relaciones más complejas y significativas, por

³⁶ Julia Kristeva reflexiona en torno a la noción de dialogismo de Mijaíl Bajtín, lo que la lleva a hablar de intertextualidad, en primer lugar por la naturaleza dialógica de la lengua y en segundo porque para ella este concepto es también un diálogo entre diversas estructuras, entendidas éstas como el contexto social e histórico, así como textos anteriores y contemporáneos. La escritura sería entendida, entonces, como una lectura del corpus literario anterior y el texto final como una absorción o réplica de otro, u otros, textos. Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en Navarro, Desiderio (selección y traducción), *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC, La Habana, 1997, pp. 1-24.

³⁷ Genette, Gérard, *op. cit.*, pp. 9-10.

³⁸ *Ibidem*, p. 10.

³⁹ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Ibidem*, p. 17.

ello es la que Genette toma más en cuenta; ésta es entendida como “un aspecto universal de la literariedad [pues] no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales [...], algunas lo son más (o más manifiestamente, masivamente y explícitamente) que otras”⁴². Sin embargo, no por ello todas las relaciones entre un texto B y un texto A son válidas, por esta razón no se puede “incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la hipertextualidad”⁴³, de hacerlo, su estudio se volvería imposible. Así pues, la derivación del hipotexto al hipertexto tiene que ser “a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial”⁴⁴.

La importancia de Genette es evidente porque se encarga de crear una tipología de las relaciones entre textos. Ahora, si bien él establece la transtextualidad como la categoría más importante, en estas páginas el término que se retoma es el de intertextualidad. Éste funcionaría como la relación que existe entre uno o más textos que puede ser de copresencia, absorción o transformación y que va del nivel más explícito y literal (la cita) al más implícito y complejo (transposición). Es decir, en lugar de que la intertextualidad esté integrada en la transtextualidad, ésta sería una forma de intertextualidad, pues se considera que Julia Kristeva al establecer el concepto no sólo estaba considerando la cita, el plagio y la alusión, sino relaciones mucho más dinámicas y complejas entre las que se establece un diálogo, una comunicación, entre todos los sistemas de signos y estructuras de los textos. Si se retoma lo propuesto por Genette en cuanto a las relaciones hipertextuales es porque permite matizar mejor la relación entre *El libro vacío* y *The Waves*.

⁴² *Ibidem*, p. 19

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Idem*.

Las distintas derivaciones que se pueden suscitar dentro de la hipertextualidad son definidas por Genette a partir de dos consideraciones: *función* y *régimen*. En la primera estarían incluidos los tipos de transformaciones, ya sea simple o indirecta, es decir *transformación e imitación*. Mientras que en la segunda estaría implicada una intención por parte del autor del hipertexto y de lo que quiere hacer con respecto al hipotexto; las categorías, en este ámbito, serían entonces las de carácter *lúdico y satírico*⁴⁵.

Una transformación, al tener una función lúdica, se convertiría en una *parodia*, mientras que, si es satírica, sería *travestismo*. Una imitación es *pastiche* cuando su régimen es lúdico y, si es satírico, sería una *imitación satírica*. La parodia, entendida como la desviación de un texto por un mínimo de transformación; el pastiche, un término que hace referencia a la imitación de un estilo; y sus contrapartes satíricas, el travestismo (que tiene una función degradante) y la imitación satírica (que busca ridiculizar el estilo de un autor a través de la exageración y el recargamiento), no son suficientes para tratar de abarcar todas las derivaciones posibles, pues ¿qué sucede cuando la función no es ni lúdica ni satírica? Este hecho lleva a Genette a incluir un nuevo régimen, el *serio*⁴⁶. En esta nueva categoría estarían la *transposición* y la *imitación seria*.

La transformación seria, o *transposición*, es sin duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales, aunque sólo sea [...] por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella. También lo es por la amplitud y la variedad de los procedimientos que utiliza. La parodia puede resumirse a la modificación puntual, y mínima, o reducible a un principio mecánico como el lipograma o el de la translación léxica; el travestimiento se define casi exhaustivamente por un tipo único de transformación estilística (la trivialización); el pastiche, la imitación satírica, la imitación seria resultan de inflexiones funcionales añadidas a una única práctica (la imitación), relativamente compleja pero casi íntegramente prescrita por la naturaleza del modelo; y, con la posible excepción de la

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 37-39.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 40-42.

continuación, cada una de estas prácticas no puede dar lugar más que a textos breves, so pena de exceder inoportunamente la capacidad de adhesión al público.⁴⁷

La transposición sería el término clave para entender la relación que se maneja en el análisis de las siguientes páginas. En primer lugar, porque no se considera que *El libro vacío* parodie *The Waves* o imite el estilo de Virginia Woolf, es decir, la relación que opera es de régimen serio; y en segundo porque, como Genette señala, éste es el tipo de transformación que está presente en hipertextos de vastas dimensiones “cuya amplitud textual y ambición estética y/o ideológica llegan a enmascarar o a hacer olvidar su carácter hipertextual, y esta productividad misma está ligada a la diversidad de los procedimientos transformacionales que emplea”⁴⁸.

The Waves es considerada el hipotexto del hipertexto que es *El libro vacío*. La transposición que se da aquí sería una de carácter abierto y deliberadamente temático, pues parte de la consideración de que José García escribiría porque puede experimentar la cercanía de la muerte gracias a Bernard y este hecho ayudaría al personaje de Woolf a consumir la muerte contenta. Volviendo a Genette, se trataría específicamente de una relación *transdiegética*, pues lo que sucede es la transposición de la misma acción (o casi) dentro de otro universo⁴⁹.

Esta *transdiegetización* “no puede realizarse sin, al menos, algunas modificaciones de la acción en sí misma”⁵⁰. Las transformaciones que los autores realizan de otras obras para crear su hipertexto pueden o no modificar la diégesis, por ello Genette entiende dos tipos de *transdiegetización*: las *homodiegéticas* y las *heterodiegéticas*. Dentro de las primeras

⁴⁷ *Ibidem*, p. 262.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 376-377.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 378.

estarían, por ejemplo, las tragedias clásicas que retoman un asunto mitológico o histórico; es decir, aquellas historias en las que sin importar cuándo o dónde se escriban, Dido y Eneas siguen siendo los mismos personajes y no sólo la esencia; en estos casos, se mantiene el nombre de los protagonistas, la nacionalidad, el sexo o la pertenencia familiar⁵¹.

Mientras que en las transformaciones *heterodieéticas* sí se opera un cambio porque la acción es diferente y los personajes que la sostienen ya no son los mismos, tal sería el caso del *Ulises* de James Joyce con relación a la *Odisea*. La misma situación es la que se propone opera entre *El libro vacío* y *The Waves*, pues se ha suscitado una alteración en el universo espacio-temporal de la novela de Woolf con respecto de la de Vicens. El espacio de Bernard y de sus amigos es Londres, mientras que el de José García es la Ciudad de México, por ello García no se puede expresar de la misma manera que Bernard ni tampoco podrá tener pensamientos o actitudes idénticas, sólo similares.

En el proceso de transposición de una a otra obra, José García ya intenta escribir un libro, Bernard sólo verbaliza su intención de escribir algún día y mientras tanto llena su cuaderno con unas cuantas frases. Está también el punto de encuentro en el hecho de que en los dos se presenta la imposibilidad de la escritura. En *The Waves*, Bernard se casa y tiene un hijo. En *El libro vacío* José García también está casado y tiene dos hijos. Woolf no ahonda en el matrimonio de su personaje, en cambio en la obra de Vicens sí se presentan algunos momentos de la relación y de la vida conyugal. El lector conoce casi toda la vida de Bernard y sus cinco amigos, mientras que con José García sólo se muestran atisbos y la narración de ellos se da precisamente por la intención de García por escribirlos. Éstos son algunos de los cambios en la acción que se hallan en el proceso de transposición.

⁵¹ *Ibidem*, p. 379.

Ricardo Piglia, en el sexto capítulo de *El último lector*, “Cómo está hecho el ‘Ulysses’”, hace un homenaje a Víctor Sklovski, quien escribió “Cómo está hecho ‘Don Quijote’”, lo que le permite a Piglia reflexionar sobre “la relación con un texto en función de cómo ha sido construido”⁵², este hecho plantearía los problemas de la construcción del mismo, no tanto los de la interpretación; es decir, se trataría “de dos modos diferentes de leer y de usar un libro, dos modos de apropiación de los textos”⁵³.

El primero de estos modos de lectura propuestos por Piglia es el que se hace desde donde se escribió el texto: “Quien lee desde ese lugar sigue un rastro en el texto y, fiel a ese recorrido, considera las alternativas que la obra dejó de lado [...]. Más que leer como si el texto tuviera un sentido escondido, se tiende a interpretar en el sentido musical, a imaginar las variantes posibles y modulaciones”⁵⁴. En este modo permea la noción de que el libro no está terminado nunca, la idea de *work in progress* de Joyce es fundamental para entender el uso práctico que se hace de la literatura en estos casos, pues en ellos “se tiende a desarmar los libros, a ver los detalles, los rastros de su hechura. Y se interroga además sobre la utilidad y el valor de los libros”⁵⁵.

El segundo modo de lectura es más bien un sistema de apropiación y estaría dado por el uso que hace Joyce en el *Ulises* de *La Odisea*. La obra de Homero, dice Piglia, “es una referencia importante para el que escribe el libro, pero no para el que lo lee”⁵⁶, pues las referencias homéricas serían parte fundamental de la construcción de la obra, pero se trataría del molde, no de la escultura. En este sentido, *La Odisea* “funciona como un procedimiento

⁵² Piglia, Ricardo, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 165.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 166.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 167.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 169.

de unificación de la trama, como un argumento secreto que hace avanzar la acción”⁵⁷. Esto mismo es lo que sucede entre *El libro vacío* y *The Waves* y el proceso de transdiegetización.

Dice Piglia que la referencia no es necesaria para quien lee, pero después se contradice porque esa “estructura oculta (borrada y por eso visible) se transforma en uno de los significados del mensaje joyceano”⁵⁸, y esto mismo posibilita el debate en torno a la intertextualidad. La presencia de *La Odisea* en el *Ulises* está en el origen del texto mismo; en el caso de *El libro vacío* la presencia de *The Waves* no fue explicitada por su autora. Como se dijo, Josefina Vicens nunca mencionó haberse inspirado en la obra de Woolf para escribir la suya, sin embargo, el recurrir a la transposición para establecer una relación entre las obras permite hablar de “Una historia «olvidada», secreta, [que] circula bajo la superficie y define los hechos”⁵⁹.

Para Piglia, la relación entre *La Odisea* y *Ulises* está dada por la palabra «Metempsicosis»⁶⁰. En el caso de las novelas objeto de este estudio, no se piensa que exista una migración de almas entre los personajes, sino que hay otro tipo de relación, tal vez igual o más profunda, entre ambos, una en la que los dos intentan dar cuenta de la muerte y experimentan la angustia de su cercanía. En esta relación, la angustia de Bernard podría ser la inspiración de José García y lo que posibilitaría que el protagonista de *El libro vacío* se reconozca como mortal. Los mecanismos que Vicens utiliza para escribir su novela, como se espera demostrar en las siguientes páginas, son similares a los que Woolf emplea; en el tratamiento que las dos autoras hacen de la conciencia y tal vez más manifiestamente en la relación de la escritura con la muerte, se vuelve posible observar la manera en la que se

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Ibidem*, p. 170.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 173.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 171-173

suscita una transformación recíproca entre las obras y de qué manera esa historia «olvidada» termina incidiendo en los hechos narrados.

Capítulo 2

En este apartado se mencionarán algunos rasgos generales del modernismo anglosajón, corriente literaria a la que pertenece la mayoría de las obras de Virginia Woolf. También se hablará de la *stream-of-consciousness novel*, por tratarse del modelo de novela que los autores modernistas se propusieron crear. Lo anterior permitiría demostrar que *El libro vacío* de Josefina Vicens es una novela que cuenta con diversas influencias y características de este movimiento. El análisis propuesto parte del tratamiento que en las dos obras se hace de la conciencia.

2.1 Hacia una definición de modernismo

Durante la primera mitad del siglo XIX se experimenta una ruptura, una separación que da como resultado dos modernidades: una como un momento histórico de la civilización occidental, un “producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo”⁶¹ y la otra como un concepto estético.

La primera estaría relacionada con la idea burguesa de modernidad, pues es la que posee una doctrina del progreso, un culto a la razón, una confianza en las posibilidades que la ciencia y la tecnología pueden ofrecer a la sociedad. La segunda es la que se produce en el contexto de las vanguardias, caracterizada por una actitud antiburguesa cansada de los valores de la clase media y que expresaba su descontento a través de formas variadas de

⁶¹ Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, España, 1991, p. 50.

rebelión y anarquía⁶². El rasgo definitorio por excelencia de esta segunda modernidad es el rechazo a la primera.

En el siglo XVIII, el *Oxford English Dictionary* define la modernidad a partir del uso que se le daba en la primera acepción del término, que data de 1627, como “tiempos presentes”. El OED también mencionaba la utilización que Horace Walpole hace de la palabra en una carta de 1728 en la que señala que “la modernidad de [su] modulación, que nadie [que tenga una oreja] puede pasar por alto”⁶³, al referirse a los poemas de Thomas Chatterton. A partir de ello, es posible observar que las dos definiciones de modernidad empezaron a aparecer, siendo la segunda la que se dirige al campo de las artes y específicamente hablando de un estilo propio, personal de cada escritor.

Esta modernidad estética fue evolucionando hasta convertirse en “modernismo”. El concepto es entendido como un compromiso con los tiempos modernos y la modernidad como como una “tradición antitradicional”, una época cambiante que encuentra en este mismo cambio su esencia, mientras que el modernismo se opone al pasado, pero también al mismo presente, pues está en contra de los valores que la clase media ha creado a partir, y como consecuencia, del progreso, y lo que hace es cuestionarlos. Sin un tiempo de cambio y aceleración histórica no hubiera sido posible que este movimiento surgiera; la modernidad le da la pauta, pero el modernismo se vuelve en su contra y pone de manifiesto la crisis social y moral en la que se encuentra sumido Occidente, expresando su malestar, desorientación y fragmentación producto de este contexto⁶⁴.

⁶² Calinescu, Matei, *op. cit.*, 51.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ Esta modernidad estaría definida por los acontecimientos históricos, sociales y culturales que se suscitaron en la época, tales como la expansión económica, el imperialismo, la Primera Guerra Mundial, la revolución rusa, la independencia de Irlanda, las tensiones políticas y económicas de entreguerras, los conflictos del proletariado, la reacción antivictoriana, el movimiento feminista, la nueva moralidad, el crecimiento de la población urbana; las nuevas corrientes filosóficas de Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Sigmund Freud, Henri

En cuanto a la definición que se da al modernismo, se tiene registrado que la palabra no se utiliza en Europa sino hasta las primeras décadas del siglo XVIII. Samuel Johnson, en su *Diccionario del Lenguaje Inglés* (1755), cataloga el término como un neologismo inventado por Jonathan Swift en una carta que éste le envía a Alexander Pope en la que escribe: “Los escritorzuelos nos envían sus basuras en prosa y verso llenas de abominables abreviaciones y primorosos modernismos”⁶⁵. La carta data de 1734, pero desde 1704, en su *Cuento de un tonel*, Swift ya había utilizado el término al referirse a sus “Hermanos Modernistas” que corrompían el idioma.

Al modernismo se le comenzaron a dar otras connotaciones negativas, del tipo que Swift ofrece, en su mayoría por quienes estaban en contra de los cambios en general y preferían quedarse con las formas ya establecidas, como la condena por herejía que la Iglesia católica realiza de este concepto⁶⁶. En las últimas décadas del siglo XIX el término se reivindicaría. En 1890 Rubén Darío lo utiliza como una etiqueta aprobatoria que designa un movimiento de renovación estética.

A partir de Darío, el concepto fue ganando popularidad y se fue utilizando cada vez más. Tan es así que en 1920 Issac Goldberg afirma en *La literatura hispanoamericana: estudios críticos* que el modernismo no es “un fenómeno restringido a los escritores castellanos e iberoamericanos de finales del XIX y principios del XX, sino más bien un aspecto del espíritu que inundó el mundo del pensamiento occidental durante aquella era”⁶⁷.

Bergson y Bertrand Russell; así como los avances tecnológicos y los movimientos estéticos entre los que se encuentran el simbolismo, naturalismo, impresionismo, expresionismo, imaginismo y surrealismo. Lázaro, Alberto, *El modernismo en la novela inglesa*, Editorial Síntesis, España, 2005, p. 14.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 76.

⁶⁶ Lázaro menciona que otro ejemplo es el de la definición que hace la decimotercera edición del *Diccionario en lengua castellana* de 1899 como “Afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en artes y literatura”. Lázaro, Alberto, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁶⁷ *Apud*, Calinescu, Matei, *op. cit.*, p. 82.

En Hispanoamérica y España el modernismo hace referencia a renovaciones estéticas que en su mayoría se dieron en el campo de la poesía, aunque también se llegaron a producir narrativas modernistas. Rubén Darío, como se mencionó, es el principal referente de este movimiento. Alberto Lázaro no hace distinción entre el modernismo de Darío y el que se da en el contexto anglosajón, pues para él en ambos está el carácter revolucionario de las obras y el cosmopolitismo de los escritores: “Se trata de una corriente estética internacional que incluye a artistas y escritores de muy diversos países”⁶⁸. Sin embargo, sí existen diferencias entre uno y otro, sobre todo en los aspectos temáticos y estilísticos.

Para Calinescu “El modernismo [hispanoamericano] no es sino la asimilación en la poesía y prosa castellanas de los exigentes refinamientos que caracterizaron lo mejor de la escritura moderna francesa”⁶⁹. Los escritores de habla hispana, al estar fuera de los círculos intelectuales franceses, pudieron mantenerse alejados de las disputas que se suscitaban entre ellos para concentrarse en el espíritu de renovación que había, al tiempo que señalaban el rechazo de la autoridad cultural de España y la independencia de la cultura sudamericana⁷⁰.

Donald L. Shaw señala que el tipo de literatura inglesa denominada modernista estaría más relacionado con la que se produce en el contexto de las vanguardias en Hispanoamérica que con el modernismo de Darío⁷¹. Shaw también menciona que este tipo de propuestas estéticas en Hispanoamérica no se dan sólo de 1920 a 1960, por ejemplo, sino que se trataría de manifestaciones que han estado presentes desde antes.

⁶⁸ Lázaro, Alberto, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁹ Calinescu, Matei, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Shaw, Donald L., “Hispanic Literature and Modernism”, p. 896, en Brooker, Peter, *et. al.*, *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford University Press, Oxford, 2010, pp. 896-909.

Al retomar una de las características que todos los críticos han identificado en el modernismo, el rechazo del estilo pseudo-objetivo del realismo, Shaw añade que *De sobremesa*⁷² de José Asunción Silva podría ser uno de los primeros momentos en los que la literatura hispanoamericana se inclinaría al tipo de renovaciones estéticas que se estaban suscitando en Inglaterra⁷³. El protagonista de esta novela, José Fernández, menciona que “Para mí lo que se llama percibir la realidad quiere decir no percibir toda la realidad, ver apenas una parte del [*sic*] ella, la despreciable, la nula, la que no importa”⁷⁴. Es decir, con estas palabras, Asunción Silva estaría dándole la espalda al naturalismo de la época y sentando las bases para que en las obras se hable de *otra* realidad, una que sí importa: la del ser humano interior que se mencionará más adelante.

Shaw también advierte que al relacionar a las vanguardias con el modernismo anglosajón, es necesario poner especial atención en otros aspectos de este movimiento “such as a sense of cultural crisis, alienation, the rise of a sense of chaos, and feelings of existential loneliness”⁷⁵, pues no todo lo producido en el contexto de las vanguardias es similar a las obras modernistas. Estos aspectos también ayudarían a diferenciar a un modernismo de otro, pues los ingleses no se sentirían anacrónicos ni buscarían ser modernos como en Francia, por ejemplo, sino que ya se sabrían modernos y esto suscitaría otro tipo de problemas.

Volviendo al término y en lo que al contexto angloparlante respecta, no se tiene una fecha exacta de su aparición más allá de las veces que Swift lo utilizó. Puede decirse que,

⁷² La novela fue escrita a finales del siglo XIX, en 1895 el manuscrito se perdió en un naufragio, lo que hizo que el poeta tuviera que volver a escribirla. José Asunción Silva se suicida en 1896 y *De sobremesa* se publica hasta 1925 bajo el sello editorial bogotano Cronos. Meyer-Minnemann, Klaus, “La llegada de la novela del «fin de siècle» a la literatura hispanoamericana”, en Biblioteca Cervantes Virtual, «De sobremesa» de José Asunción Silva, S/A, Alicante. Consultado en línea, disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-sobremesa-de-jose-asuncion-silva/html/5d87f2d6-7a44-11e1-b1fb-00163ebf5e63_11.html

⁷³ *Ibidem*, pp. 903-905.

⁷⁴ *Apud, Ibidem*, p. 905.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 908.

tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, el modernismo fue tardío, pues no adquirió valor sino hasta las primeras décadas del siglo XX. En 1919, por ejemplo, se publica en Nueva York *The Modernist: A Monthly Magazine of Modern Arts and Letters*; el primer ejemplar de esta revista reúne algunos trabajos de escritores como Bernard Shaw, Theodore Dreiser, Hart Crane y Georges Duhamel, escritores que no ofrecen renovación estética en sus obras. La revista estaba más interesada en temas de política que en el arte⁷⁶, sin embargo, este suceso bien podría servir como uno de los momentos que comenzaron a dirigir el término al terreno de la literatura inglesa.

Luego de la publicación de esta revista, el calificativo de “modernista” empieza a ser utilizado para definir una tendencia literaria en la que la experimentación y la ruptura con los métodos tradicionales se hacen presentes. En 1908, R. A. Scott-James publica *Modernism and Romance*, en el que menciona novelistas que tienden a lo psicológico en sus obras. En 1927, Laura Riding y Robert Graves publican *Survey of Modern Poetry*, cuando el término ya se había establecido como una categoría literaria significativa. Riding y Graves definen la poesía modernista a partir de “su voluntaria desviación de la poética aceptada, por el intento de liberar todo su significado”⁷⁷; para ellos, el modernismo es “fe en lo inmediato, el hacer novedoso de los poemas (o poetas o poesía) no necesariamente derivado de la historia”⁷⁸. El libro de Riding y Graves se publica en un momento en el que ya se había producido una cantidad considerable de obras, tanto en poesía como en prosa, a las que se les puede calificar de modernistas, sin embargo, era todavía pronto como para ofrecer una definición más completa del término, por ello se optó por dejar de lado, al menos al principio, la narrativa⁷⁹.

⁷⁶ Calinescu, Matei, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 89.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 90.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 90-91.

En general, el modernismo se refiere a una tendencia literaria relacionada con la experimentación y la ruptura de las técnicas tradicionales. Este movimiento, a diferencia de otros, no posee una estética o métodos concretos (en parte también de ahí se derivan los problemas de su definición)⁸⁰. Una corriente literaria que reúne a muchas otras en sí. El primer rasgo definitorio que Alberto Lázaro encuentra en esta tendencia es el de la variedad, la heterogeneidad de su propia naturaleza⁸¹. No es de extrañar, entonces, que Bradbury y MacFarlane lo hayan llamado un "movimiento de movimientos"⁸².

La palabra que mejor define al modernismo es novedad. La mayoría de los escritores que se decantaron por esta corriente, ya sean españoles, hispanoamericanos o ingleses, concuerda en que se deben cambiar “las concepciones y perspectivas tradicionales propias del mundo positivista decimonónico, [éstos] ponen de manifiesto un deseo de renovación y experimentación en el campo de las artes”⁸³.

2.2 Características generales del modernismo anglosajón

Las rupturas con los valores tradicionales, en el ámbito artístico, se presentaron en la poesía como un abandono a la tradicional dicción poética y al metro yámbico; el empleo del verso libre se extendió, lo que permitió una mayor libertad creativa y métrica para que el poeta pudiera jugar con el ritmo y el empleo de símbolos e imágenes. Al tratarse de un movimiento que, como se mencionó, hace frente a la modernidad, las obras bajo esta etiqueta externalan el malestar y desorden social existente. Los escritores se encuentran en desacuerdo con la

⁸⁰ Lázaro, Alberto, *op. cit.*, p.27.

⁸¹ *Ibidem*, p. 28.

⁸² *Idem*.

⁸³ *Idem*.

burguesía, a pesar de que muchos pertenezcan a ella; se deciden por lo urbano, dejando de lado la naturaleza y posicionándola en un papel secundario.⁸⁴

Lázaro distingue dos modernismos, uno que ofrece una “literatura formalista, privada, introvertida, que busca la pura emoción estética propia de los defensores del ‘arte por el arte’”⁸⁵ y otro “más comprometido, con un gran sentido social y moral, con una expresión revolucionaria que analiza la situación del arte y del ser humano en su sociedad”⁸⁶. Ambos tienen en común una visión pesimista, resultado de la inconformidad antes mencionada, de la pérdida de la fe en los valores tradicionales y la conciencia de que los problemas se encuentran presentes.

Las historias que narran estas obras se centran en la realidad cotidiana y urbana, generalmente plasman el horror de las ciudades modernas a través de “personajes solitarios, alienados, incapaces de comunicarse con los demás”⁸⁷. La angustia se vuelve un recurso frecuente; lo irracional, lo primitivo y lo mítico se convierten en herramientas que les permiten a los escritores interpretar la vida moderna⁸⁸.

Lo anterior da como resultado una literatura compleja que, lejos de ser popular, se ve reducida a un grupo selecto. Para Vicki Mahaffey ésta es la principal diferencia entre la novela decimonónica y la modernista: “modernist writers change the reader’s experience of

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 29-30.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁸⁸ Esto se justifica a partir de tres disciplinas que poseen avances significativos en la época: la antropología (gracias a los avances tecnológicos, como los medios de transporte, y luego de la era de colonizaciones, se logran conocer nuevas culturas de sociedades primitivas, por lo que surgen estudios antropológicos importantes), los estudios clásicos (se producen nuevos descubrimientos arqueológicos que contribuyen al interés por el mundo antiguo, como las excavaciones que realiza Heinrich Schliemann en 1870 en las ruinas de la ciudad de Troya descrita por Homero), y la psicología (Freud y Jung recurren a los mitos primitivos para explicar el funcionamiento de la mente humana, sus presupuestos son de gran importancia para los escritores modernistas, hecho que se ve reflejado en sus obras). Información tomada de *Ibidem*, pp. 30-32.

the text by violating the implied contract between writer and reader”⁸⁹. Este nuevo contrato se entiende como una posibilidad de igualar los niveles tanto del que escribe como del que lee, lo que se traduce en una nueva experiencia de lectura en la que se ofrece un *puzzle* (entendido como la obra modernista en sí) que sólo se puede resolver “by being willing to experience it imaginatively, by using our own resources to connect the images, the author refuses to do it for us”⁹⁰.

Con respecto a este nuevo pacto de lectura, Virginia Woolf señala: “La mayoría de las veces llegamos a los libros con la mente difusa, dividida, exigiendo a la ficción que sea verdad, a la poesía que sea falsa, a la biografía que sea aduladora, a la historia que refuerce nuestros propios prejuicios”⁹¹. Los lectores, aconseja, deben dejar de lado estas ideas al momento de enfrentarse a un libro, pues para disfrutar de la experiencia proporcionada por la literatura modernista no se debe “[dictar] al autor, [mejor] intentemos convertirnos en él. Seamos sus compañeros de trabajo y sus cómplices”⁹².

Algunas historias tienen que ser releídas, de hecho los lectores pueden encontrar en este proceso reacciones emocionales e intelectuales más intensas y complejas debido a la familiaridad con el texto. Si, como Woolf advierte, no se puede esperar obtener todo de una obra durante el primer encuentro, estas palabras adquieren todavía más validez al momento de hablar de un tipo de literatura que “came to resemble a bustling city: Dynamic, initially overwhelming, and even incromprehensible, teeming with sounds and sights that it was impossible to encompass on a first encounter, or even a second or a third”⁹³.

⁸⁹ Mahaffey, Vicki, *Modernist Literature: Challenging Fictions*, Blackwell Publishing, Reino Unido, 2007, p. 8.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 18.

⁹¹ Woolf, Virginia, “¿Cómo debería leerse un libro?” en Woolf, Virginia, *El lector común*, Lumen, Barcelona, 2009, p. 234.

⁹² *Idem*.

⁹³ Mahaffey, Vicki, *op. cit.*, p. 42.

Como los movimientos artísticos son manifestaciones culturales, no son ajenos a los acontecimientos que los rodean. El modernismo posee conciencia del mundo en el que surge. Los escritores se encuentran cansados de las formas preestablecidas y descontentos con el estado de la sociedad, la cultura y las ideologías, por lo que buscan nuevos horizontes estéticos que les permitan contribuir a cambiar estos escenarios.

La literatura realista no alcanza a describir todas estas preocupaciones y cambios. Woolf señala que lo que se presenta en las páginas de las novelas decimonónicas no es la vida real pues ésta “no es una serie de lámparas de calesa dispuestas simétricamente; la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos recubre desde el principio de la conciencia hasta el final”⁹⁴.

Para poder ofrecer a los lectores la vida, los novelistas deben dejar de concentrarse en cuánto gana tal o cual personaje, deben dejar de lado la casa para fijar su atención en quienes la habitan. Para Woolf, la vida se encuentra en la mente, en la conciencia humana, en ésta que “recibe un sinfín de impresiones triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con afilado acero”⁹⁵. Estas impresiones llegan de todos lados, sin un orden aparente y en cualquier momento y son los escritores modernistas los “preocupado[s] por revelar a toda costa los parpadeos de esa llama recóndita que transmite como una centella sus mensajes por el cerebro”⁹⁶. Al hacerlo, los novelistas, a través de las palabras, transmiten el espíritu, la vida.

Entre las técnicas de las que se valen para lograr sus cometidos están la combinación de la literatura con otras disciplinas, como la psicología, la pintura y el cine; la yuxtaposición de imágenes lograda gracias a la metáfora, el lenguaje simbólico y la influencia de los

⁹⁴ Woolf, Virginia, “La narrativa moderna”, p. 64.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 65.

impresionistas. La mayoría de las novelas modernistas, a raíz de lo anterior, presenta una estructura fragmentaria y compleja que reformula la estructura tradicional organizada y lineal de la novela realista del siglo XIX⁹⁷.

En las obras pertenecientes a esta corriente, la acción es escasa, “los novelistas se desentienden algo de la arquitectura argumental y de la intriga para centrar su atención en la exposición de emociones personales mediante la caracterización [que hacen] de los personajes”⁹⁸. Ubican a éstos en espacios urbanos y toman sus historias de momentos cotidianos, algo de esto señala Woolf cuando dice que “la materia prima de la novela no existe; todo es materia prima adecuada para la narrativa, todo sentimiento, todo pensamiento, se hace uso de todas las cualidades del intelecto y del espíritu, ninguna percepción viene mal”⁹⁹.

El método empleado para llevar a cabo la descripción de esta materia prima, dice Woolf, tampoco importa, es por ello que cada uno de los escritores modernistas tiene su propio método y estilo. Sin embargo, es posible hablar de ciertas características en común que comparten las diferentes novelas. Uno de estos rasgos tiene que ver con los finales, pues si en la novela realista éstos poseen un aspecto dominante y van dirigidos, en la mayoría de los casos, a tocar las fibras sensibles del lector, mientras que alcanzan el punto climático desembocando en un final cerrado, en la novela modernista se abandonan estas convenciones y el recorrido de los personajes se deja abierto, ambiguo y no se resuelven muchos de los conflictos planteados en la trama¹⁰⁰.

⁹⁷ Lázaro, Alberto, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 45.

⁹⁹ Woolf, Virginia, “La narrativa moderna”, p. 70.

¹⁰⁰ Lázaro, Alberto, *op. cit.*, pp. 45-46.

En lo referente al tiempo, las historias que estos autores cuentan no son secuenciales, rompen el discurso tradicional que organiza la acción en una sucesión de momentos organizados cronológicamente para dar paso a episodios retrospectivos. El tiempo se convierte en un aspecto fluido y complejo en el que se entrelazan referencias hacia el pasado y el futuro¹⁰¹. Se trata de un tiempo ubicado en la conciencia que, como Woolf señala, está atravesado por muchas y variadas sensaciones.

Desde el inicio de la narración el lector se enfrenta a “la maraña de sensaciones y sentimientos que forman parte del flujo de la experiencia de los personajes”¹⁰², pues se prescinde de la introducción tradicional en la que se menciona su entorno y retrato físico para dar paso a las alusiones, imágenes, símbolos y arquetipos que irán propiciando la caracterización de los personajes¹⁰³, lo que exige una participación más activa del lector pues los irá imaginando a través de los procesos de asociación.

El lenguaje en las novelas de corte modernista se vuelve “denso, opaco y variado. Sus autores son conscientes de la complejidad y la riqueza del lenguaje; por eso, muchos de ellos aprovechan la variedad connotativa de la lengua para construir la compleja realidad que desean representar”¹⁰⁴, por ejemplo, al momento de utilizar títulos más sugerentes debido a su carácter metafórico o simbolista, o al hacer uso de un lenguaje poético que permite enriquecer la historia al tiempo que se le agrega ritmo y musicalidad a la narración. Los escritores exploran diversas posibilidades en el lenguaje, realizando rupturas sintácticas extrañas o haciendo uso de artificios tipográficos¹⁰⁵.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰² *Idem*.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 47-48.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 51.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 51-52.

Para presentar los temas que a los autores interesan, recurren a la forma tradicional del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, pero llevando la idea de la etapa formativa del personaje principal a otro nivel, pues se concentran en la caracterización psicológica y no en la acción en sí. Un gran número de obras modernistas tiene como protagonista a un artista, generalmente a un escritor, lo que constituye un subgénero denominado *Künstlerroman*¹⁰⁶.

Asimismo, en estas narraciones se comienza a hablar de aspectos hasta entonces considerados fuera de los límites de la decencia, como la vida sexual de los protagonistas. Además de la experiencia humana y de toda su complejidad, que es lo que se encuentra en prácticamente todas las obras de esta tendencia, en muchas novelas se tiene “una narrativa introvertida en la que se habla sobre el propio arte de escribir novelas”¹⁰⁷, volviendo así a la creación artística uno de los temas predilectos.

2.3 La *stream-of-consciousness novel*

En 1892, William James, formulando su teoría psicológica, descubre que “memories, thoughts, and feelings exist outside the primary consciousness’ and, further, that they appear to one, not as a chain, but as a flow”¹⁰⁸. Luego de este acontecimiento, acuña el término *stream of consciousness*, uno propio de la psicología que hace referencia a los diferentes procesos mentales y que más tarde serviría como una categoría bajo la cual escritores y críticos colocarían algunas de las novelas más representativas del siglo XX.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 53-54.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 54.

¹⁰⁸ Humphrey, Robert, *Stream of consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, Estados Unidos, 1965, p. 5.

No ha quedado claro si, en el ámbito de la literatura, el término se utiliza para designar “a bird of technique or the beast of genre”¹⁰⁹ o una combinación de las dos. El problema, según Robert Humphrey, se encuentra en las dos palabras que lo integran: *stream* y *consciousness*. Para definir *stream* baste con volver a las palabras de Woolf en las que señala que “La mente recibe un sinfín de impresiones: triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas en afilado acero. Llegan de todos lados, una lluvia incesante de innumerables átomos”¹¹⁰. Esta cita permite corroborar lo ya señalado por James al asegurar que los pensamientos no llegan como una cadena, sino como un flujo dinámico sin un orden lógico aparente.

Mientras que *consciousness*, advierte Humphrey, no debe confundirse con otras palabras que denotan actividades mentales un poco más restringidas como *intelligence* o *memory*, pues en realidad “indicates the entire area of mental attention, from preconsciousness on through the levels of the mind up to including the highest one of rational, communicable awareness”¹¹¹, siendo esta última área la que concierne a casi todas las ficciones psicológicas. En este sentido, la *stream-of-consciousness fiction* difiere del resto de éstas porque trata los niveles más rudimentarios de la verbalización racional, niveles que están al margen de la atención; si se piensa en la conciencia como un iceberg, “the whole iceberg and not just the relatively small surface portion”¹¹², la *SOC fiction* estaría interesada en lo que yace bajo la superficie.

Lo anterior hace que se vuelva inútil intentar definir las categorías de los diferentes niveles de la conciencia, además de que, en lo que respecta a los escritores de este tipo de ficción, resulta innecesario enfrascarse en ello. En su lugar, se asume que van del más bajo,

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 1.

¹¹⁰ Woolf, Virginia, “La narrativa moderna”, p. 64.

¹¹¹ Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 1.

¹¹² *Ibidem*, p. 4. En adelante se utilizará de la misma manera *stream-of-consciousness* y *SOC*.

justo arriba del olvido, al más alto, representado por la comunicación en cualquiera de sus formas; tenue y brillante pueden ser adjetivos de estos niveles que funcionan de la misma manera que bajo y alto¹¹³.

Existen, sin embargo, dos niveles que pueden ser diferenciados entre sí: el “prespeech level” y el “speech level”. El primero no involucra una base en la comunicación en comparación con el segundo, pues no está censurado, racionalmente controlado ni lógicamente ordenado. Es éste el que se desarrolla en las *SOC novels*¹¹⁴. El otro sería el nivel más alto de la conciencia, como se dijo antes, en el que ya está presente la comunicación.

Con base en lo anterior, se entiende por *consciousness* toda el área de los procesos mentales, incluyendo especialmente el nivel del “prespeech”. Se puede decir, por lo tanto, que la *SOC fiction* es un “type of fiction in which the basis emphasis is placed on exploration of the prespeech level of consciousness for the purpose, primarily, of revealing the psychic being of the characters”¹¹⁵.

Para los escritores es suficiente considerar a la conciencia como ese lugar en el que se es consciente de la experiencia humana, es por ello que no dejan nada fuera, incluyen las sensaciones, memorias y sentimientos, incluso aquellos “fenómenos” conocidos como intuiciones, visiones y perspectivas. Así es que las novelas del flujo de la conciencia serían aquellas que “have as their essential subject matter the consciousness of one or more characters; that is the depicted consciousness serves as a screen on which the material in these novels is presented”¹¹⁶; esta “materia”, en lugar de las técnicas, propósitos o temas, es lo que verdaderamente identifica a una *SOC novel* como tal.

¹¹³ *Ibidem*, p. 3.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 7.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 2.

La gran ventaja de este tipo de novelas es que permite mostrar a los personajes más adecuadamente, algo que otros escritores ya habían intentado hacer. La diferencia entre los naturalistas y los modernistas que se decantaron por la *SOC novel*, por ejemplo, está dada por la “materia” de sus obras, pues los primeros se centrarían en los motivos y las acciones (el ser humano exterior), mientras que los segundos estarían interesados en la experiencia psíquica y su funcionamiento (el ser humano interior); es decir, los unos se enfocarían en lo que uno hace y los otros en lo que uno es.¹¹⁷ Cabe mencionar que si bien todas las *SOC novels* son obras modernistas, no todas las obras modernistas pueden ser calificadas como del flujo de la conciencia porque no se adentran en este mundo en un nivel lo suficientemente profundo.

2.1 La conciencia en *El libro vacío* y *The Waves*

Cuando se habla de representación de la conciencia en la literatura puede resultar importante preguntarse qué contiene la conciencia o, mejor, “what does consciousness contain so far as philosophy and psychology have investigated *and* what does it contain so far as the novelists in question have represented it?”¹¹⁸. La respuesta se daría a partir de esa “materia” ya mencionada y atendiendo a la sensibilidad e imaginación del autor, pues la conciencia puede contener diferentes cosas para cada uno¹¹⁹.

Esta situación ha provocado que las *técnicas* para representar los procesos mentales varíen de una obra a otra, pues las *SOC novels* no tienen una única técnica, sino que los autores se valen de diferentes herramientas para poder ofrecer al lector lo que entienden por

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 7.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 6.

¹¹⁹ *Idem*.

conciencia. Robert Humphrey identifica cuatro: el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, la descripción omnisciente y el soliloquio¹²⁰.

El soliloquio en las novelas del flujo de la conciencia se define como “the technique of representing the psychic content of the processes of a character directly from character to reader without the interference of an author¹²¹, but with an audience tacitly assumed”¹²². Se trata, entonces, de una técnica un poco más limitada en comparación con el monólogo interior porque aquí el punto de vista siempre es el del personaje y el nivel de conciencia es, por lo regular, el de la superficie.

The Waves cuenta con ocho capítulos, cada uno comprende una etapa en la vida de los personajes, uno sobre la infancia, uno sobre la entrada a la adolescencia, uno más sobre la juventud, cuatro que hacen referencia a la vida adulta y uno sobre la vejez. Woolf recurre a un narrador heterodiegético para que cuente la historia; aunque los acontecimientos son presentados directamente por los personajes, existe una voz externa que se encarga de especificar quién dice qué, “said Bernard”, “said Susan”; esta voz, además, es la que da cuenta de los prólogos que se ubican al inicio de cada capítulo.

¹²⁰ Humphrey define el monólogo interior como “the technique used in fiction for representing the psychic content and processes of character, partly or entirely unuttered, just as these processes exist at various levels of consciousness control before they are formulated for deliberate speech” (p. 24). El autor identifica dos tipos, uno directo y otro indirecto. El primero se presenta sin la interferencia de un narrador y sin que exista un auditorio asumido por el personaje, es decir, presenta la conciencia de éste directamente al lector; en este tipo de monólogo interior, el narrador desaparece por completo o casi por completo, pues no hay guía, no existen las marcas “él dijo” o “ella pensó”, además de que el personaje no habla directamente con nadie. El segundo tipo, lógicamente, es lo opuesto, éste sí cuenta con la intervención de un narrador; una de las principales diferencias es que el directo utiliza la primera persona y el indirecto la tercera, pues es el narrador quien da cuenta de los procesos mentales (p. 25). Mientras que por narración omnisciente Humphrey entiende “the novelistic technique used for representing the psychic content and processes of a character in which an omniscient author describes that psyche through conventional methods of narration and description” (p. 33), este método sería enteramente descriptivo a pesar de que la mente del personaje es el motor, además siempre es escrito en tercera persona. *Ibidem*.

¹²¹ Robert Humphrey utiliza *author* para referirse al *narrador*. En este estudio no se utilizan estos conceptos indistintamente, pues no se considera que Vicens y Woolf sean las narradoras de sus obras.

¹²² *Ibidem*, p. 36.

La figura del narrador en esta obra posee una autoridad reducida debido al papel limitado que tiene. El uso del soliloquio se haría presente en *The Waves* porque cuando el narrador les cede la voz a los personajes, quienes se encargan de ofrecer los procesos mentales al lector directamente, éstos se dirigen a *alguien* al momento de hablar, es decir, hay una audiencia tácitamente asumida. El mejor ejemplo de ello es el último capítulo, el que abarca más páginas y en el que se presenta a un Bernard de mediana edad sentado en un restaurante:

“Now to sum up”, said Bernard. “Now to explain *you* the meaning of my life. Since *we* do not know each other (though I met *you* once, I think, on board a ship going to Africa), *we* can talk freely [...]. This, for the moment, seems to be my life. If it were possible, I would hand it to *you* entire [...] But unfortunately, what I see (this globe, full of figures) *you* do not see. *You* see me take my napkin and unfold it. *You* see me pour myself out a glass of wine. And *you* see behind the door opening, and people passing”¹²³

Aquí Bernard se dirige a un *you*, le cuenta su historia a alguien. La narración se desarrolla en la mente del personaje, hay acciones que lo ciñen al presente, al espacio diegético propuesto como primer plano (que en este capítulo sería el restaurante), pero las acciones se presentan a través de la conciencia, pues desdobra la servilleta y sirve el vino, pero no lo narra directamente (el narrador tampoco lo hace porque ya se trata del relato de Bernard, su *yo* está enunciado), sino que cuenta cómo ese *you* lo ve hacerlo.

La conversación no se da en ningún momento. Hay alguien sentado frente a él, según dice, pero no interactúan, imagina que lo hacen. El capítulo tiene cuarenta y una páginas, en éste se resume la novela, el lector revisita los pasajes ya narrados mientras que quien lo cuenta degusta su comida. Bernard sale del restaurante una página antes de llegar al final. Sesenta años en la vida de los personajes, aproximadamente, se concentran en una cena.

¹²³ Woolf, Virginia, *The Waves*, Alma Classics, Richmond, 2018, p. 172.

En *El libro vacío* se hace uso de un narrador homodiegético, José García enuncia su yo y cuenta su historia. El recurso utilizado en esta novela no puede ser el monólogo interior directo, porque aunque el material es presentado directamente por el personaje, la manera en la que lo hace es a través de la escritura, es decir ya está implicada la comunicación; mientras narra, también se dirige a alguien, aunque en este caso no se trata de la segunda persona del singular, como en *The Waves*, sino de la segunda del plural:

No he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años. Veinte años de oír: “tienes que hacerlo..., tienes que hacerlo”. De oírlo de mí mismo. Pero no de ese otro yo que lo entiende y lo padece y lo rechaza. No; del otro, del subterráneo, de ese que fermenta en mí con un extraño hervor. Lo digo sinceramente. *Creánme*. Es verdad. Además, lo explicaré con sencillez. Es la única forma de hacérmelo perdonar.¹²⁴

García, a pesar de que se dirige a ese *ustedes*, tampoco interactúa directamente, pues lo que el lector lee no fue escrito para ser leído, pertenece al cuaderno en el que, según dice, “Me obstino en escribir [...] lo que después, si considero que puede interesar, pasará al número dos, ya cernido y definitivo”¹²⁵, cosa que no sucede, el cuaderno dos se queda vacío “y éste lleno de cosas inservibles”¹²⁶.

Ahora, si bien *El libro vacío* ya implica una base en la comunicación, es posible considerarla como una novela que utiliza el soliloquio porque hay momentos en ella que dan cuenta de los pensamientos del protagonista “*as they would originate in the character’s consciousness*”¹²⁷. De momento, éstos se dejarán de lado para ser abordados más adelante, por ahora baste con decir que José García narra los acontecimientos de su día a día, éstos que ya forman parte de su pasado en el momento en el que se decide a ponerlos en el papel y

¹²⁴ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 25.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 29.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 37.

después reflexiona a partir de ellos. Bernard resume sesenta años de su vida, José García revisita momentos de sus cincuenta y seis años para buscar el material de su escritura.

Según Humphrey, el aspecto más importante del soliloquio es que posee una mayor coherencia en comparación con el resto de las técnicas porque su propósito es el de comunicar emociones e ideas relacionadas con la trama de las historias¹²⁸. Las novelas que utilizan el soliloquio, entonces, representarían una combinación exitosa entre el interior del flujo de la conciencia y la acción exterior¹²⁹, pues esta última es la que los ciñe a un momento y espacio definidos, pero pronto se da el paso a la interioridad. En ambas novelas, esta acción está dada por el querer contar una historia.

En *The Waves* Bernard menciona: “But in order to make you understand, to give you my life, I *must* tell you a story -and there are so many, and so many- stories of childhood, stories of school, love, marriage, death, and so on [...]”¹³⁰. Mientras que José García dice que “Es mucho más fácil: sencillamente no escribir. Pero entonces resulta que queda en la sombra, oculta para siempre, la decisión de no hacerlo. Y esa intención es la que me interesa esclarecer. *Necesito* decirlo. Empezaré confesando que ya he escrito algo. Algo igual a esto, explicando lo mismo. Perdonen”¹³¹.

Llama particularmente la atención el uso de las palabras en cursivas: *must*, cuando se trata de un complemento verbal, que es como se utiliza en esta cita, hace referencia a un deber, pero también puede utilizarse como adjetivo y hacer referencia a una necesidad y una *necesidad* es precisamente la que tiene José García. La diferencia de esta actividad que da

¹²⁸ Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 36.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 38.

¹³⁰ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 172.

¹³¹ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 28.

pie a los soliloquios de ambos personajes está en que Bernard cuenta su historia sólo en su mente, mientras que García sí la escribe.

Al intentar representar la conciencia aparecen dos problemas que provienen de su misma naturaleza, por un lado, se asume que nunca es estática, sino que está en constante movimiento y, por el otro, que se trata de un espacio privado¹³². La conciencia es considerada como algo fluido y que no necesariamente está atado a conceptos arbitrarios del tiempo, la premisa, entonces, sería que “the psychic processes, before they are rationally controlled for communication purposes, do not follow a calendar continuity. Everything that enters consciousness is there at the ‘present moment’”¹³³. Ese momento, sin importar cuánto tiempo en el reloj ocupe, puede extenderse indefinidamente, ello permite asegurar que la representación de la conciencia posee una tendencia a crear su propio sentido del tiempo.

La principal manera de controlar este movimiento es la aplicación de la *free association*. “The psyche, which is almost continuously active, cannot be concentrated for very long in its processes, even when it is most strongly willed; when little effort is exerted to concentrate it, its focus remains on any one thing, but momentarily”¹³⁴, este esfuerzo de concentración es la actividad de la conciencia, que en parte da cuenta de su contenido; la manera en la que esta actividad es provista al lector es a través del poder que tiene una cosa de sugerir otra gracias a la asociación de cualidades en común o en contraste.

Tres factores son los que controlan esta asociación: la memoria, que es la base; los sentidos, que guían el proceso; y la imaginación, que determina la elasticidad del mismo. La importancia de la *free association* está dada gracias a la habilidad que posee para representar

¹³² Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 42.

¹³³ *Idem*.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 43.

el movimiento de los procesos mentales; para Humphrey, esta habilidad se puede apreciar mejor en el monólogo interior, sobre todo en el de Molly Bloom que aparece al final de *Ulises* de James Joyce. En las obras objeto de este análisis, también se hace uso de este recurso, en *The Waves* el inicio del capítulo final vuelve a servir de ejemplo:

But unfortunately, what I *see* (this globe, full of figures) you do not *see*. You see me, sitting, at a table opposite you, a rather heavy, elderly man, grey at the temples. You see me *take* my napkin and unfold it. You see me *pour* myself out a glass of wine. And you see behind me the door opening, and people passing. But in order to make you understand, to give you my life, I must *tell* you a story -and there are so many, and so many- stories of childhood, stories of school, love, marriage, death, and so on; and none of them are true. Yet like children we tell each other stories, and to decorate them we make up these ridiculous, flamboyant, beautiful phrases. How tired I am of stories, how tired I am of phrases that come down beautifully with all their feet on the ground! [...].¹³⁵

Si se separan algunas de las acciones que involucran los sentidos, como *see* y *take*, es posible darse cuenta de que lo primero que hace es ver algo, un globo, una figura. Esta acción permite anclar el proceso de asociación, pues luego de ver señala que su interlocutor, aquel *you*, lo ve a su vez *tomar* y *desenrollar* la servilleta y luego *verter* vino. Aquí se crea la ilusión de una interacción con ese alguien, pues, como se mencionó, no hay señales de que en efecto lo hagan, es decir Bernard *imagina* lo que ese *you* está haciendo. Del sentido que guía, y que se encarga de ceñir al personaje al espacio, se pasa a los procesos mentales que van a llenar los huecos, pues todo se desarrolla en su mente.

Si, para fines prácticos, se relaciona *tell* con el sentido del gusto, se instaure otro proceso. Al *contar* su historia, Bernard *anticipa* que hay historias de todo tipo, de infancia, amor, muerte, y que los seres humanos no están conscientes de que ninguna es verdadera, pues como niños se encargan de seguirlas contando y adornarlas con frases. También aparece el *recuerdo* de qué tan cansado está de todas esas historias, pues como el último capítulo es,

¹³⁵ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 172.

en su mayoría, la vuelta al pasado, el recuerdo de su vida y de la de sus amigos, estas palabras adquieren mayor sentido porque el lector ya sabe lo que ha sucedido.

En *El libro vacío* uno de los pasajes que bien puede ilustrar los procesos de asociación libre está dado después de la pequeña victoria que tiene José García: la de no haber escrito por ocho días. El proceso es el mismo, los sentidos guían y ciñen a García al espacio, pero pronto se pasa a la mente del personaje y a sus recuerdos:

Cuando iba yo a *entrar* a mi despacho... ¡es tan presuntuosa esta expresión! En ese despacho están también la máquina de coser, un armario y unas cajas en donde mi mujer guarda las cosas más inverosímiles, las que parece que jamás han de servir para nada y que, no obstante, sirven siempre. Las esposas de los hombres pobres son un poco mágicas. Recuerdo que José quería un *smoking* cuando cumplió dieciocho años; yo no tenía dinero, pero se compró porque mi mujer vendió una serie de objetos que había guardado precisamente en esas cajas y que jamás pensé que pudieran interesar [...] La verdad es que ella es la que resuelve siempre todo lo práctico. Yo no sirvo para nada. Trabajo y la amo. Y amo a mis hijos. Es todo lo que hago en la vida [...] Pero ya estoy hablando de otra cosa¹³⁶.

La entrada a ese espacio es la acción que instaura el proceso, pues la expresión que le sigue ya está dada desde la mente del personaje. La mención de las cajas que se hallan dentro del despacho le permite a García *anticipar* que contienen todas esas cosas que no sirven de nada pero que sirven siempre. Estas cosas le *recuerdan* la vez que su esposa pudo comprar el *smoking* de José. La compra se vuelve el motivo para dar cuenta de cómo él no ha logrado prosperar y un largo etcétera. Todo ello presentado a través de los procesos mentales del personaje, todo propiciado por el intento de entrar al despacho. Al final, cuando se da cuenta de que ya está hablando de otra cosa, regresa a la realidad.

Como se puede observar en los ejemplos, cada una de las narraciones está asociada con la mención anterior. Bernard, al querer contar su historia, se da cuenta de que el lenguaje que posee no le alcanza. José García vuelve a escribir para dejar constancia que llevaba ocho

¹³⁶ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 64.

días sin hacerlo. Estas acciones permiten a los personajes pasar a la introspección, a los recuerdos y les da pie a reflexionar en torno a ellas y a lo acontecido. Es este regreso al pasado, que tiene como base la memoria de los personajes y lo que estos recuerdos provocan, el que da la sensación de control de movimiento, logrando asir el flujo de la conciencia y ofreciéndolo de manera más o menos lógica al lector.

Otra de las técnicas utilizadas para dar cuenta de este control de movimiento es el uso de tipografía específica. La cita de *El libro vacío* de líneas atrás, por ejemplo, tiene puntos suspensivos, una clara indicación de que esa oración se da en la mente del personaje, no sólo porque detiene la narración iniciada, sino porque da la impresión de que es presentada justo en el instante en el que adviene el pensamiento. A través de elementos de este tipo se puede crear el efecto de que esos momentos de la narración surgen directamente de la conciencia del personaje. Por lo regular son señales que dan cuenta de cambios de dirección, ritmo, tiempo o incluso de la focalización¹³⁷.

El empleo de puntuación específica para controlar la representación del movimiento de la conciencia en las obras de Virginia Woolf, según Humphrey, se limita al paréntesis, lo cual no es del todo cierto porque, al menos en *The Waves*, la autora también utiliza guiones. Estas dos grafías aparecen a lo largo de la novela para hacer distintas aclaraciones al tiempo que indican que las mismas se dan sólo en la conciencia de los personajes, ambas presentan información verídica y comprobable a partir de la construcción de los personajes y sus vivencias; la diferencia estaría en que los guiones dan cuenta de información muchísimo más personal y privada.

¹³⁷ Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 57.

En dos casos de esta novela, cuando Jinny acude a una fiesta¹³⁸ y Neville narra uno de sus encuentros con alguien más¹³⁹, se da la ilusión de una conversación, pero, como se dijo, lo que se encuentra al interior de estas grafías sucede sólo en la mente de los personajes. Más allá del carácter privado entre unas y otras aseveraciones, cuando se utilizan los paréntesis en *The Waves* se puede hablar de un sentido de posibilidad, pues la conversación que sostiene Jinny con un *you* podría llevarse a cabo, mientras que lo que Neville aclara entre guiones forma parte de sus reflexiones y no tiene intención de que sea verbalizado.

En *El libro vacío*, además del uso de los puntos suspensivos, están los paréntesis y guiones, los cuales se utilizan de manera muy similar. Así, cuando José García dice “Tenía a mi mujer, la amaba plácidamente y llevaba la vida normal de los hombres, si no decrepitos (tenía un hijo de dos años), sí cansados y situados en una edad madura y resignada”¹⁴⁰ al recordar su infidelidad o “Confío -¡qué vergüenza escribirlo!- en que deducirá con su joven imaginación generosa: ‘¡Los escritores son tan raros, tan distintos a los demás!’ Y yo quedaré ante él no como un padre injusto, sino original, a quien hay que tolerar porque es un escritor”¹⁴¹, se vuelve posible diferenciar estas aseveraciones, pues la primera se presenta como un recuerdo más o menos constatable en la historia del personaje, un recuerdo más inmediato, no tan profundo, un hecho; en el segundo caso, la mención de esa sensación ilustra

¹³⁸ En el pasaje de Jinny se menciona que ahí hay más gente, pero en ningún momento se especifica si habla con alguien a pesar de la enunciación de un *you*: “(I have lived my life, I must tell you, all these years, and I am now past thirty, perilously, like a mountain got, leaping from crag to crag; I do not settle long anywhere; I do not attach myself to one person in particular; but you will find that if I raise my arm, some figure at once breaks off and will come)”. Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 124.

¹³⁹ En el caso de Neville, tampoco se especifica quién es ese *you*, pero sí se da cuenta de un encuentro directo con él: “But you are not Ajax or Percival [...] You are you. That is what consoles me for lack of many things - I am ugly, I am weak- and the depravity of the world, and the flight of youth and Percival’s death, and bitterness and rancour and envies innumerable. But if one day you do not come after breakfast, if one day I see you in some looking glass perhaps looking after another, if the telephone buzzes in your empty room, I shall then, after unspeakable anguish, I shall then -for there is no end to the folly of the human heart- seek another, find another you”. *Ibidem*, p. 129.

¹⁴⁰ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 143.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 54.

algo mucho más personal y profundo, pues da cuenta de un reconocimiento que no se siente capaz de hacer del conocimiento de alguien más, sólo de él mismo.

Entre paréntesis, entonces, estarían los procesos mentales que pueden ser pronunciados con la voz del personaje y entre los guiones aquello que se dice únicamente con la voz de la conciencia; ambas situaciones dan la impresión de que aparecen enunciados justo en el momento en el que esos pensamientos llegan a la mente de los protagonistas. Este hecho posibilitaría mencionar ahora la cuestión de la privacidad de la conciencia, pues el acceso a ella está reservado sólo al que enuncia desde un yo, ya que los símbolos y asociaciones que contiene no son los mismos de una conciencia a otra y el único que puede darles sentido y significado a éstos es quien los posee¹⁴².

La manera que tienen los escritores de dar cuenta de estas implicaciones privadas es la de hacer uso de la *suspended coherence*. Para definirla, es necesario volver a los procesos de asociación libre, pues la mayoría de las veces éstos no son explicados en el momento en el que se presentan; su explicación puede estar cientos de páginas después. La coherencia de la narración, en este sentido, queda suspendida porque toma tiempo que se logren asociar los pensamientos presentados unos con otros¹⁴³; lo que llevaría a pensar que se trata de una incoherencia, sin embargo, es necesario recordar que, como Virginia Woolf ya anticipaba: “La mente recibe un sinfín de impresiones: triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas en afilado acero. Llegan de todos lados, una lluvia incesante de innumerables átomos”¹⁴⁴. Es esta lluvia de átomos la que da cuenta de la naturaleza misma de la conciencia, los procesos mentales parecieran no tener sentido, pero en realidad lo tienen.

¹⁴² Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 67.

¹⁴⁴ Woolf, Virginia, “La narrativa moderna”, p. 64.

Así, con la repetición de ideas que en un primer momento se presentarían de improviso, sin orden aparente, se buscaría delimitar la conciencia de cada personaje, pues ofrecen al lector algo a lo que aferrarse. Esta insistencia se queda en su mente, lo que lo lleva a permanecer alerta para así poder relacionar las situaciones; dice Louis “That means something. But what”¹⁴⁵, pues, como piezas de un rompecabezas, se van presentando ciertos recuerdos de la vida de los personajes para después ofrecer la imagen completa, que en este caso es la conciencia.

Estas menciones no sólo tienen coherencia, sino que en el proceso de lectura resultan reveladoras. Así, cuando José García narra sus experiencias en el trabajo, en el parque o en su misma casa, a pesar de que pareciera no tener sentido, todo está relacionado, porque se trata de momentos en los que busca una historia qué contar; al escribirlo se da cuenta de que no es suficiente, que todavía no encuentra esa palabra inicial y que debe seguir buscando. La pugna vuelve a empezar y esta lucha sólo se entiende al comprender la necesidad que tiene de escribir, pues está consciente de que “No podr[á] escribir jamás”¹⁴⁶, pero no puede evitar seguir haciéndolo.

Luz Aurora Pimentel, en su ensayo “El espacio de la conciencia en *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf”, propone que en esta obra confluyen tres espacios: “la escena urbana que rodea el ocupado día de la Sra. Dalloway, el espacio no menos ‘real’ del pasado conservado en la memoria y el espacio ‘irreal’ proyectado por las técnicas metafóricas y analógicas de la representación de la conciencia”¹⁴⁷. Como *The Waves* es considerada el culmen del proyecto

¹⁴⁵ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 64.

¹⁴⁶ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 31.

¹⁴⁷ Pimentel, Luz Aurora, “El espacio de la conciencia en *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf”, p. 201, en Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2001, pp. 199-218.

modernista de Woolf, uno en el que *Mrs. Dalloway* está integrada y al tratarse de dos *SOC novels*, es posible concluir que en ambas se hallan los tres espacios propuestos por Pimentel.

La escena urbana en esta novela es Londres, aunque en realidad se podría decir que se trata de seis Londres, pues cada personaje lo habita a su manera y cada uno proyecta al lector una imagen de esta ciudad filtrada enteramente por su subjetividad. En lo que al espacio de la memoria respecta, Pimentel señala que es bastante común que la representación ficcional de espacios del pasado pueda confundirse con los espacios metafóricos, sin embargo, al ir avanzando en la lectura y a partir de los detalles que se van suministrando, se confirma que estos espacios existen “no como una realidad analógica sino como una realidad espacio-temporal”¹⁴⁸, pues las narraciones llegan a sentirse igual de reales que las del presente porque se desprenden de algo que los personajes en efecto vivieron. Un ejemplo que puede ilustrar esta idea del espacio de la memoria en *The Waves* es el siguiente:

Then, suddenly, in a moment of exasperation, off to Cumberland with a quiet man for a whole week in an inn, with the rain running down the window panes and nothing but mutton and mutton for dinner. Yet the week remains a solid stone in the welter of unrecorded sensations. It was then we played dominoes; then we quarreled about tough mutton. Then we walk on the fell. And a little girl, peeping round the door, gave me the letter, written on blue paper, which I learnt that the girl that made me Byron was to marry a squire. A man in gaiters, a man with a whip, a man who made speeches about fat oxen at dinner – I exclaimed derisively and looked at the racing clouds, and feel my own failure; my desire to be free; to escape; to be bound; to make an end; to continue; to be Louis; to be myself; and walked out in my mackintosh alone, and felt grumpy under the eternal hills and not in the least sublime; and came home and blamed the meat and packed and so back again to the welter; to the torture¹⁴⁹.

Este recuerdo que “remains a solid stone in the welter of unrecorded sensations” no se había mencionado antes, aparece hasta el último capítulo. Esa posada a la que viajó Bernard se convierte en el espacio que enmarca lo descrito, en el espacio del pasado; ahí

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 209.

¹⁴⁹ Virginia Woolf, *The Waves*, p. 185.

estuvo una semana, cenó carnero y sólo carnero, ahí le entregaron la carta y ahí sufrió. Que esta narración aparezca justo en este punto se debe a que Woolf intenta ofrecer un relato de los sentimientos de Bernard¹⁵⁰. El recuerdo va seguido de una oración que se repite a lo largo del capítulo “Nevertheless, life is pleasant, life is tolerable. Tuesday follows Monday; then comes Wednesday”¹⁵¹, así que lo que este espacio hace, a la par que abona a la caracterización del personaje, es dar cuenta de que Bernard ya se ha sentido así antes, sólo que ahora lo recuerda y lo relaciona con su estado actual, reconoce que ya ha sufrido, que ya ha intentado escapar y que lo único que ha hecho es volver a empezar.

En *El libro vacío* el espacio “real” es la Ciudad de México. Mientras que el del pasado aparece en diversos momentos. Está por ejemplo cuando José García recuerda su infidelidad o cuando da cuenta de su indecisión al volver a su niñez, al momento en el que le costaba elegir sólo uno de todos los dulces de almendra que vendía doña Lola, para después decir que lo mismo le pasó al elegir a su primera novia. Sin embargo, el ejemplo de ese espacio de la memoria que se opta por transcribir aquí es cuando narra su deseo de ser marino:

Recuerdo, por ejemplo, mi decisión de ser marino. Nada en el mundo me haría cambiar de opinión -pensaba yo entonces-. Tenía catorce años. Vivíamos en la costa. Una noche, mientras cenábamos, anuncié firmemente mi propósito. Aún veo los ojos de mi madre, expresaban tal congoja, que me dio la impresión de que en el tiempo brevísimo que transcurrió entre mis palabras y su mirada, había presentado mi destino y contemplaba a un hijo muerto. Pero no dijo nada. Mi padre, en cambio, pronunció un dramático discurso del que sólo pude entender que yo era el único hijo hombre, la esperanza de su vejez y el protector de mis hermanas. Recuerdo que a medida que mi padre hablaba me invadía una especie de asfixia: por lo que decía y por cómo lo decía. Fue la primera vez que sentí el horror de estar encarcelado, condenado sin remedio¹⁵².

Esta narración también pretende reflejar los sentimientos del personaje. Como señala, ésa fue la primera vez que se sintió encarcelado, condenado, mas no la única. Como Bernard,

¹⁵⁰ Pimentel, Luz Aurora, *op. cit.*, p. 211.

¹⁵¹ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 185.

¹⁵² Vicens, Josefina, *El libro vacío*, pp. 73-74.

José García reconoce ya haber experimentado una sensación así en algún otro punto de su vida. “Cuántos deseos no realizados sobreviven tenuemente en mí y aparecen de pronto, aunque amortiguados por la larga y espesa distancia”¹⁵³, éste es sólo uno de tantos, al verlo en retrospectiva le da el lugar que se merece en su condición actual de hombre que vuelve al pasado para nombrarlo y ahí descubre que la sensación se ha repetido, “Nevertheless, life is pleasant, life is tolerable. Tuesday follows Monday; then comes Wednesday”.

Además, como es imposible contar una historia exhaustivamente de principio a fin, se vuelve necesario, como señala Bernard, dar algunos saltos: “However, since one must leap (to tell you this story) I leap, here, at this point, and alight now upon some perfectly commonplace object [...]”¹⁵⁴. Las historias en ambas novelas son lineales, pero vuelven al pasado constantemente; los personajes viven y después recuerdan para, en la madurez, poder calificar las experiencias, nombrarlas y tratar de poseerlas.

El tercer tipo de espacio propuesto por Pimentel, el metafórico, es uno que “remite a un espacio conventual que carece de toda realidad. Se trata de un espacio que no tiene existencia ficcional alguna, ni en el presente ni en el pasado; un espacio que, no obstante, ostenta en su representación, el mismo grado de iconicidad que los espacios supuestamente realistas”¹⁵⁵. Lo que acompaña a este espacio permite construir un equivalente a los espacios ocultos de los personajes, es decir, da cuenta de lo que hay en su conciencia.

En este tipo de narraciones “No hay, para usar el concepto de T. S. Eliot, un *correlato objetivo*”¹⁵⁶, pues como el nivel de realidad se subvierte, lo descrito se vuelve un *correlato subjetivo* que vendrá a dar cuenta de lo que sucede en la mente: “En realidad, este espacio

¹⁵³ *Ibidem*, p. 73.

¹⁵⁴ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 186.

¹⁵⁵ Pimentel, Luz Aurora, *op. cit.*, p. 216.

¹⁵⁶ *Idem*.

[...] que no tiene existencia ficcional alguna, es una *representación metafórica* de ese correlato subjetivo”¹⁵⁷. En la metáfora interactúan dos campos semánticos diferentes, muchas veces éstos se encuentran tan alejados que el lector se ve obligado a buscar áreas que le den sentido; la decodificación de estos campos semánticos indica una identidad, así sea parcial, entre ambos, esta acción genera una *relación de conjunción*. Cuando los dos campos interactúan se produce primero una *relación de disyunción*, pues al momento de hablar de subversiones, es lógico pensar que existe, además de la que reduce la incompatibilidad, otra significación dentro de lo descrito, lo que se traduce en una tercera isotopía¹⁵⁸, una completamente metafórica, una *imagen asociada*¹⁵⁹:

He ahí el carácter específico de la metáfora: al obligar a la abstracción -en el nivel de la comunicación lógica- de un cierto número de elementos de significación, permite poner de relieve los elementos retenidos; debido a la introducción de un término ajeno a la isotopía del contexto, produce, en otro nivel que el de la información pura, la evocación de una imagen asociada, percibida por la imaginación y que repercute en la sensibilidad, sin el control de la inteligencia lógica, ya que por su naturaleza, la imagen introducida por la metáfora escapa a tal control¹⁶⁰.

Lo anterior bien se podría traducir en una “síntesis de lo idéntico y lo diferente”, como ya lo señalaba Ricoeur¹⁶¹, y es precisamente de esa síntesis de la que se desprende el valor icónico de la metáfora. La iconización metafórica produce un efecto de sentido instantáneo, ésta puede adquirir dos dimensiones: una *temporal*, “que rebasa los límites de una oración y opera en el nivel transfrástico o discursivo”¹⁶²; y una *hilada*, “aquella isotopía ajena al

¹⁵⁷ *Idem*.

¹⁵⁸ La palabra y concepto aparece por primera vez bajo la pluma de Greimas, en 1966; evoca la noción de identidad y similaridad, también la noción de pertenencia a un campo, dominio y lugar; responde a la necesidad de dar cuenta de la idea de totalidad de significación. Entre los fenómenos que concurren al momento de establecer una isotopía se encuentran la redundancia de clasemas que pertenecen a las mismas categorías clasemáticas y las variaciones de unidades de manifestación. La isotopía mínima comprende dos semas cuyos clasemas son redundantes, es decir, una cierta continuidad temática. Rastier, François, *Semántica interpretativa*, Grupo editorial Siglo XXI, Ciudad de México, 2005, pp. 109-116.

¹⁵⁹ Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2001, p. 94.

¹⁶⁰ *Apud, Ibidem*, pp. 94-95.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 96.

¹⁶² *Ibidem*, p. 99.

contexto principal, que en la figuración aislada permanece como algo virtual, en la metáfora aislada se manifiesta al multiplicarse los tropos derivados de un mismo campo semántico”¹⁶³.

Una metáfora hilada puede convertirse en una *narración metafórica* cuando “el proceso de metaforización produce significados en dos niveles: el de la manifestación lingüística y el de la organización del texto”¹⁶⁴, pues genera espacios que no son los propuestos en un primer momento en la diégesis, sino que se presentan como únicos y que terminan afectando el primer plano de la realidad, incluso puede suceder que la narración metafórica cree un espacio que se sienta tan real que pueda terminar capturando más, en comparación con el otro, la atención del lector¹⁶⁵. En *The Waves*, por ejemplo, Bernard menciona:

Muscles, nerves, intestines, blood vessels, all that makes the coil and spring of our being, the unconscious hum of the engine, as well as the dart and flicker of the tongue, functioned superbly. Opening, shutting; shutting, opening; eating, drinking; sometimes speaking – the whole mechanism seemed to expand, to contract, like the mainspring of a clock. Toast and butter, coffee and bacon, *The Times* and letters – suddenly the telephone rang with urgency and I rose deliberately and went to the telephone [...] Life is pleasant. Life is good. The mere process of life is satisfactory [...] Something always has to be done next. Tuesday follows Monday, Wednesday Tuesday. Each day spreads the same ripple of well-being, repeats the same curve of rhythm [...] ¹⁶⁶.

Aquí se instaura una narración metafórica porque en una primera lectura el confrontamiento de los campos semánticos salta a la vista, ¿qué tiene que ver el mecanismo del reloj con el resto de lo descrito? De componentes del cuerpo humano pasa pronto a acciones, luego a objetos del día a día. Todo esto es parte de lo que se pudiera considerar cotidiano. Mientras que las últimas oraciones pueden entrar, también, dentro de lo “normal”,

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 100.

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ Woolf, Virginia, *The Waves*, pp. 188-189.

algo que, además, podría adquirir una connotación negativa gracias al indicativo *has to*, es decir, se trataría de una obligación.

Lo que se presenta en este fragmento es la instauración de la rutina, ese mecanismo que parece expandirse y contraerse es la vida. En el resto del capítulo final, Bernard hará más alusiones a este mismo mecanismo. La isotopía, entonces, esa nueva significación, es el hastío, uno que apenas se está empezando a vislumbrar, pues es sólo el reconocimiento de esa rutina, de esa obligación, del hecho de que el martes sigue al lunes y así hasta el infinito. El cansancio, el aburrimiento, la necesidad de escapar, aunque sea un momento, de ese mecanismo que lo retiene se irá haciendo cada vez más presente en las siguientes páginas. En *El libro vacío* también aparece esta misma sensación; se da cuenta aquí de una narración que puede considerarse complementaria de la de Bernard:

¡Estoy tan harto, tan cansado de esta vida estúpida! No tengo tiempo ni calma para hacer nada distinto. Me vuelvo loco entre tantos días exactos, cortados como por un molde [...] Un día más de trabajo; un día menos de vida. Mejor. A veces me dan ganas de morirme para no ver a mi compañero arrancar la hoja del calendario. Después pienso que aunque no lo vea, el acto se repetirá un día y otro y otro y que lo importante no soy yo, sino el acto mismo y el hecho de que exista siempre un hombre prisionero que lo ejecuta. ¡Irme, irme lejos! ¡Si pudiera hacerlo! Una noche cualquiera anuncio que voy a salir un rato y no regreso jamás [...] Me voy. Soy libre [...] Apenas salgo de mi barrio, donde todos me conocen, puedo, si quiero, convertirme en otro hombre, dar señas falsas en hoteles, oírme llamar señor Rodríguez, o señor López, en lugar del gastado señor García. Parece que resulta igual, que no hay diferencia. Para mí sí la hay. Tengo ganas de estrenar cosas: nombre, un pantalón de pana [...] una playa solitaria junto a un mar hosco y bravío. Sí, me instalaría en un pequeño puerto, en una casa muy modesta que quedara cerca de la playa y desde la que pudiera oírse el mar. Sólo necesito una cama, una silla y una mesa grande¹⁶⁷.

En el caso de José García lo que hila toda la descripción es el anhelo de libertad, ésta es la isotopía. Como Bernard, reconoce la instauración de la rutina, el hartazgo de vivir siempre lo mismo, de que siempre haya algo que se *tenga* que hacer y la certeza de que se

¹⁶⁷ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, pp. 198-200.

seguirá haciendo con o sin él. Pero también las ganas de conocer otra cosa, de vivir en otro lugar, de alejarse. Esta narración, claro está, se vuelve metafórica porque no tiene lugar ni en el presente ni en el pasado de García, sólo sucede en su mente y eso es lo que escribe.

Las metáforas “forman parte de una narración [...] que traduce la vida de la conciencia en una secuencia narrativa ‘irreal’ pero llena de significados”¹⁶⁸. Este hartazgo no es algo que los personajes puedan decir en voz alta, sólo lo dicen para ellos, lo reconocen sólo para sí mismos. La playa de García se convierte en esa posibilidad de salir del mecanismo, misma que se ve truncada porque eventualmente pensará en su esposa e hijos. A pesar de que nunca se llegue a ir, este fragmento es revelador porque da cuenta de lo que pasa por su mente.

Cabe mencionar que en las tres formas de representación espacial propuestas por Luz Aurora Pimentel existe una cierta dependencia en la metáfora, pues en los tres casos las descripciones son filtradas por las subjetividades de los personajes, además, la mayoría, si no es que todas, pueden entenderse como una extensión de los pensamientos de los protagonistas. ¿Qué se dice de la Ciudad de México y de Londres, por ejemplo? Aquello que permita situar la historia en un espacio definido y lo que contribuya a caracterizar a Bernard y a José García a partir de los lugares que transitan.

Este mismo transitar es lo que posibilita que después tengan una historia que contar. La manera en la que habitan las ciudades es la que les da la pauta. Además, la construcción tanto de Londres como de la Ciudad de México en las novelas es también la que propicia el hastío, no es fortuito que el espacio metafórico que se contraponga al de la realidad en *El libro vacío* sea una playa, por ejemplo, uno en el que el ritmo de la vida es mucho más

¹⁶⁸ Pimentel, Luz Aurora, “El espacio en *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf”, p. 212.

relajado, pues, como menciona Pimentel, “El espacio urbano afecta, incluso moldea, la conciencia que tienen diferentes personajes acerca del mundo que los rodea y de sí mismos”¹⁶⁹.

Como se mencionó, ambas historias son lineales, pero el volver tanto al pasado hace que descansen en la analepsis. Antes de pasar a otras cuestiones, es necesario mencionar el concepto de *relato en curso* o *temporalmente primero*. Todas las historias se narran desde un tiempo gramatical determinado. Independientemente de éste, la historia constituye su propio presente, pues es en un momento en específico en el que las acciones se desarrollan dentro del mundo propuesto y, a partir de ello, se establece el pasado y el futuro de la misma narración. Conforme se avanza en la lectura, la impresión del presente de lo que se narra se va a ir prolongando, es esta misma la que lleva el nombre de *relato en curso*, ese “segmento donde ocurre la ruptura, de modo que la propia secuencia analéptica o proléptica puede actuar como el relato en curso a partir del cual se proyectan las anacronías”¹⁷⁰.

En *The Waves* el narrador es una tercera persona que le cede la palabra a cada uno de los protagonistas, el verbo locutivo está en pasado, “*said Bernard*”, es decir, esa historia ya sucedió. Mientras que en *El libro vacío* José García enuncia desde su yo en presente, pero este presente es el del acto de escribir mientras que lo que va escribiendo se va convirtiendo en su pasado. En las novelas de Vicens y Woolf, cada capítulo crea su propio presente, es decir, en cada uno la narración analéptica se convierte en *relato en curso*. Que las historias estén estructuradas de esta manera, les permite a las autoras que en ellas quepan los tres tiempos verbales: el pasado proyectado por sus recuerdos, el presente que se convierte en el

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 204.

¹⁷⁰ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2012, p. 44.

acto de narrar y la anticipación del futuro. Así, en *The Waves* es posible encontrar pasajes de este tipo:

But meanwhile while we eat, let us turn over these scenes as children turn over the pages of a picture book and the nurse says, pointing: ‘That’s a cow. That’s a boat.’ Let us turn over the pages, and I will add, for your amusement, a comment in the margin. In the beginning, there was the nursery, with windows opening onto a garden, and beyond the sea. I saw something brighten -no doubt the brass handle of cupboard. Then Mrs Constable raised the sponge above her head, squeezed it, and out shot, right, left, all down the spine, arrows of sensation [...]. Then, there was the garden, and the canopy of the currant leaves which seemed to enclose everything; flowers, burning like sparks upon the depths of green [...]. All these things happen in one second and last forever¹⁷¹.

Este fragmento continúa la conversación que Bernard desarrolla con aquel *you* al que habla en el último capítulo. El presente de la historia se propone como ese momento en el que, mientras come, le relatará su historia a ese *otro*. Sin embargo, éste pronto cambia, pues como la intención de la última parte de la novela es resumir lo acontecido, se vuelve al pasado. Los recuerdos pasan entonces a convertirse en el *relato en curso*, mismos que se interrumpen por esos “comentarios al margen” de los que hace mención.

Los adverbios “while” y “then”, así como el guion, se convierten en las marcas textuales que confirman lo comentado líneas arriba. El primero instauro el presente de la historia, “mientras comemos”; el segundo hace referencia a un tiempo anterior, al recuerdo que se narra; el guion da cuenta de las notas y aclaraciones que Bernard hace desde su conciencia actual, la de un hombre de mediana edad. En *El libro vacío*, como se dijo, todo lo narrado forma parte del pasado de José García debido precisamente al acto de escritura, aun así hay momentos en los que el personaje vuelve mucho más atrás en su historia de vida para después relatarlo:

Mi mujer puede hablarle de rectitud y fuerza [a José], porque es recta y fuerte. ¿Pero yo? Fue hace cinco años. ¡Y tan inesperado! [...] ¿Cómo pudo ocurrir? Aún me lo

¹⁷¹ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 173.

pregunto. Era una amiga de la esposa de Pepe [Varela]; una señora bastante joven, guapa, alegre y estrepitosa. Viuda de un militar, vivía modestamente de la pensión que le daba el gobierno. Por lo menos eso me dijo. Fue absurdo creer que se interesaba en mí. Tenía yo entonces cincuenta y un años y, ya lo he dicho, no poseo el menor atractivo. Cualquier galantería, cualquier intento, me parecían grotescos. Estaba, creía yo, definitivamente agotada mi inquietud. Tenía a mi mujer, la amaba plácidamente y llevaba la vida normal de los hombres, si no decrepitos (tenía un hijo de dos años), sí cansados y situados ya en una edad madura y resignada [...] Me enamoré [de Lupe Robles] como un hombre de cincuenta y un años, deficiente, temeroso, atormentado por los remordimientos, por los celos, por la pobreza, por la falta de tiempo para estar siempre a su lado, por el terror de que me abandonara y, sobre todo, por la absoluta imposibilidad de dejarla¹⁷².

La oración “fue hace cinco años” es la que instauro el recuerdo. La infidelidad de José García pronto pasa a ser el *relato en curso* de la historia. En este fragmento, el uso de los paréntesis es muy similar al uso del guion en la cita anterior de Woolf, pues lo que está dentro de ellos, esa aclaración, puede ser entendida como un comentario al margen. Este comentario, así como la interpretación del estado de enamoramiento que hace García de sí mismo, están enunciados desde el presente de la historia: el del protagonista dentro de su despacho escribiendo.

La posibilidad de que en cada capítulo de ambas novelas puedan confluír los tres tiempos verbales se convierte en la herramienta de la que se valen las autoras para generar la reflexión de sus personajes. Es decir, no solamente se narra algo que vivieron, sino que se califica, se analiza desde su actualidad para poder nombrar las cosas de otra manera o darse cuenta de cómo lo que vivieron los afecta en su día a día. El manejo del tiempo también descansa en la conciencia porque es desde ahí desde donde reflexionan a partir de sus recuerdos.

¹⁷² Vicens, Josefina, *El libro vacío*, pp. 141-146.

2.2 Devenir-consciente

Para Sigmund Freud la conciencia es “*un órgano sensorial para la percepción de cualidades psíquicas*”¹⁷³ o, en otras palabras, el nivel superior de la percepción en cuanto a organización mental se refiere, pues prepara al individuo para responder a los estímulos¹⁷⁴. Éstos pueden llegar de dos lados:

desde el sistema *P* [el sistema de percepción, el extremo sensorial del aparato psíquico] cuya excitación condicionada por cualidades probablemente atraviere por un nuevo procesamiento antes de convertirse en sensación conciente [sic] y desde el interior del propio aparato, cuyos procesos cuantitativos son sentidos, toda vez que los alcanzan ciertas alteraciones, como serie de cualidades de placer y displacer.¹⁷⁵

Es decir, desde sitios externos e internos, pues el sistema *P* está vuelto hacia el mundo exterior, mientras que ese interior vendría a ser todo lo que permanece inconsciente. Según Freud, lo inconsciente no es sólo lo opuesto a lo consciente, sino que es el reconocimiento de que además de los procesos conscientes existen otros procesos psíquicos que son desconocidos para la conciencia que los impugna y se defiende de ellos¹⁷⁶.

Lo inconsciente, lo psíquico, “existe por tanto de *dos modos* [...]”. Uno y otro son inconscientes en el sentido de la psicología; pero en nuestra concepción, uno, que llamamos *Icc* [inconsciente], es también *insusceptible de conciencia*, mientras que el otro, *Prcc* [preconsciente] puede alcanzar la conciencia”¹⁷⁷. Este último sistema preconsciente se sitúa como una especie de pantalla entre el inconsciente y la conciencia, es decir, bloquea el acceso a la misma.

¹⁷³ Freud, Sigmund, *Obras completas Volumen V. La interpretación de los sueños (segunda parte) y Sobre el sueño (1900-1901)*, Amorrortu editores, Argentina, 2005, p. 603. Las cursivas son de Freud.

¹⁷⁴ Paniagua, Cecilio, “Conciencia, Cientificismo y Multideterminismo en Psicoanálisis”, p. 706, en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría No. 76*, Madrid, 2000, pp 705-715. Consultado en línea, disponible en: https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352000000400005.

¹⁷⁵ Freud, *op. cit.*, p. 603.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 602.

¹⁷⁷ *Idem*.

La conciencia, señala Freud, carece de memoria, pues lo que hace es procesar los estímulos perceptivos para después depositarlas en *otro* lugar que está detrás del sistema P. Este lugar es el que se encarga de trasponer la excitación momentánea en huellas permanentes. Todo lo consciente tuvo primero una etapa inconsciente, lo que hace de este sistema el círculo más vasto que incluye dentro de sí el círculo más pequeño de lo consciente, pues se trata de lo psíquico verdaderamente real, aquello que “*nos es tan desconocido en su naturaleza interna como lo real del mundo exterior, y nos es dado por los datos de la conciencia de manera tan incompleta como lo es el mundo exterior por las indicaciones de nuestros órganos sensoriales*”¹⁷⁸.

En este sentido, la conciencia sería también un devenir-consciente de esas mismas huellas que permanecen en la mente¹⁷⁹. Para que éstas, lo que permanece en el inconsciente, se vuelvan conscientes, tienen que pasar por el preconscious y alcanzar cierta intensidad de la función de atención¹⁸⁰. Lo que permanece en el preconscious no es objeto de conciencia a menos que ofrezca un placer o displacer para su percepción, “*estos procedimientos de placer y displacer regulan automáticamente el curso de los procesos de investidura*”¹⁸¹, de esta manera se logra interesar a la conciencia para que las huellas mnémicas devengan conscientes a través de una representación. Retomando las palabras de Humphrey y relacionándolas con los postulados de Freud, la conciencia sería ese *espacio* en el que la experiencia humana *se vuelve* consciente.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 600. Las cursivas son de Freud.

¹⁷⁹ “La palabra alemana para «conciencia» es «*Bewusstsein*»; al separarla en dos se quiere destacar que «*bewusst*» tiene la forma de un participio pasivo; el sentido sería «ser hecho conciente», «*ser concientizado*»”, Nota al pie de James Strachey en Freud, Sigmund, *Obras completas Volumen XIX. El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*, Amorrortu editores, Argentina, 2006, p. 15.

¹⁸⁰ Freud, Sigmund, *Obras completas Volumen V. La interpretación de los sueños (segunda parte) y Sobre el sueño (1900-1901)*, p. 534.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 566. Las cursivas son de Freud.

Si se retoma la imagen del iceberg mencionada en páginas anteriores, la conciencia sería la parte que está en la superficie, la que es posible ver; lo preconscious se ubicaría justo debajo del agua, lo que está más cerca de la superficie pero que todavía permanece oculto; y lo inconsciente sería lo que se encuentra más abajo, lo más alejado y por tanto más difícil de hacerse visible. Los recuerdos estarían en el sistema inconsciente, en esta última parte del iceberg. Algunos de ellos no lograrían pasar la censura del preconscious, es decir, no se *volverían* conscientes, aunque eso no impide que dejen de intentarlo.

Una de las maneras que tiene esos recuerdos ocultos para manifestarse es a través de los sueños. La fuerza impulsora de éstos es siempre un deseo por cumplir, sin embargo no se le reconoce como tal debido a la censura psíquica; que la posibilidad de cumplimiento se dé en el sueño se debe a que en el día la censura ataja los pensamientos oníricos impidiéndoles el paso, pero en la noche éstos pueden llegar a la conciencia. Para hacerlo, se valen de la regresión, que no es exclusiva de los sueños pues al recordar deliberadamente también se da una marcha hacia atrás “desde algún acto complejo de representación hasta el material en bruto de las imágenes mnémicas”¹⁸².

Es decir, lo inconsciente buscaría manifestarse a través de la asociación de los sistemas mnémicos. La diferencia es que en la vigilia esta retrogresión se queda sólo en las imágenes mnémicas, no va más allá, mientras que en el sueño la regresión es el hecho de que “la representación vuelve a mudarse en la imagen sensorial de la que una vez partió”¹⁸³, llega a un nivel más profundo. Esas imágenes sensoriales que permanecen ocultas por lo general se desprenden de la juventud o de la infancia.

¹⁸² *Ibidem*, p. 536.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 537.

En las novelas objeto de análisis, la regresión juega un papel muy importante. A pesar de que ninguno de los dos protagonistas está soñando, lo que menciona Freud con relación al intento de lo inconsciente por devenir consciente en los sueños es identificable en sus pensamientos. La cita en la que José García imagina que deja su hogar, la que comprobó la existencia de un espacio metafórico en *El libro vacío*, vuelve a servir de ejemplo:

A veces me dan ganas de morirme para no ver a mi compañero arrancar la hoja del calendario. Después pienso que aunque no lo vea, el acto se repetirá un día y otro y otro y que lo importante no soy yo, sino el acto mismo y el hecho de que exista siempre un hombre prisionero que lo ejecuta. ¡Irme, irme lejos! ¡Si pudiera hacerlo! Una noche cualquiera anuncio que voy a salir un rato y no regreso jamás [...] Me voy. Soy libre [...] Apenas salgo de mi barrio, donde todos me conocen, puedo, si quiero, convertirme en otro hombre, dar señas falsas en hoteles, oírme llamar señor Rodríguez, o señor López, en lugar del gastado señor García. Parece que resulta igual, que no hay diferencia. Para mí sí la hay. Tengo ganas de estrenar cosas: nombre, un pantalón de pana [...] una playa solitaria junto a un mar hosco y bravío. Sí, me instalaría en un pequeño puerto, en una casa muy modesta que quedara cerca de la playa y desde la que pudiera oírse el mar. Sólo necesito una cama, una silla y una mesa grande¹⁸⁴.

Esa misma playa se desprende de un deseo por cumplir, representado por la isotopía señalada: el anhelo de libertad de José García busca *volverse* consciente y para ello se da una marcha hacia atrás. No vuelve específicamente al puerto de su infancia, aquel en el que reconoce que se sintió encarcelado por primera vez, pero lo relaciona con éste. El recuerdo de sus padres impidiéndole convertirse en marino que hasta ese momento había permanecido oculto, impedido de expresarse debido a la censura de la vigilia, adquiere sentido en este punto porque es el que arrastra a los pensamientos consigo a la regresión¹⁸⁵.

Menciona Freud que “Todo lo que puede ser objeto de nuestra percepción interior es *virtual*”¹⁸⁶, lo mismo sucede con la isotopía en las metáforas hiladas. Los recuerdos están

¹⁸⁴ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, pp. 198-200.

¹⁸⁵ Freud, Sigmund, *Obras completas Volumen V. La interpretación de los sueños (segunda parte) y Sobre el sueño (1900-1901)*, p. 539.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 599.

existiendo en algún lugar de lo inconsciente, pues ahí a nada se le puede poner fin¹⁸⁷, están siempre alerta buscando alcanzar la superficie, aunque de manera velada. En la marcha hacia atrás los pensamientos mudan en imágenes visuales como consecuencia de esa misma atracción. El recuerdo que pugna por ser reanimado produce un estado de excitación que es en realidad “el refrescamiento de una excitación visual que en su momento fue actual”¹⁸⁸. La regresión, en este sentido, sería una forma de resistencia ante la imposibilidad de penetración a la conciencia, es decir, en lugar de que el recuerdo avance directamente hacia adelante (devenga-consciente), marcha hacia atrás para descansar en recuerdos sensoriales primarios y, a través de la asociación, intentar evadir la censura del preconscious¹⁸⁹.

La representación inconsciente, en realidad, es incapaz de ingresar en el preconscious. Sólo puedo exteriorizar ahí un efecto si entra en conexión con representaciones inofensivas que pertenecen al preconscious, que son susceptibles de conciencia, a las cuales les transfiere su intensidad y se deja encubrir por ellas. Así, el inconsciente se vale de impresiones y representaciones que se descuidaron por considerarse indiferentes o que fueron desestimadas enseguida¹⁹⁰. Así es cómo se logra cegar a la censura, recurriendo a una fantasía, por ejemplo, que se ubica en el preconscious y que es admitida por la conciencia como algo inocente¹⁹¹.

El espacio metafórico en las novelas es el que posibilita ver con mayor claridad esa conexión urdida por el inconsciente, pues se vale de aspectos que podrían considerarse

¹⁸⁷ Freud señala que “Es del todo correcto que los deseos inconscientes permanecen siempre alertas. Constituyen caminos siempre transitables tan pronto como una cantidad de excitación se sirve de ellos. Y aun es una particularidad destacada de los procesos inconscientes el permanecer indestructibles. En el inconsciente, a nada puede ponerse fin, nada es pasado ni está olvidado”. *Ibidem*, p. 569.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 340.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 541.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pp. 554-555.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 605.

insignificantes, como ya se mencionó en el caso de Bernard al hablar de componentes del cuerpo humano y objetos del día a día o la misma playa de José García, estas representaciones pasan sin problema la censura porque no se les considera *peligrosas*. La conciencia no tendría porqué censurar aspectos comunes o espacios ya visitados, por tanto devienen-conscientes y al hacerlo encubren los verdaderos sentimientos de los protagonistas.

Freud menciona que “a medida que vamos dominando nuestra vida pulsional mediante la actividad del pensamiento renunciamos cada vez más, por inútil, a la formación o conservación de deseos tan intensos como los que el niño conoce”¹⁹². Sin embargo, esta renuncia no es del todo cierta porque lo que más bien sucede es que se van depositando en lugares más alejados de la conciencia y se van reprimiendo. Para devenir-conscientes siempre necesitan de un impulso aportado por un deseo diurno, pues éste es el que logra despertar a *otro* deseo paralelo pero inconsciente y termina reforzándolo¹⁹³.

Al hacer uso del soliloquio, las autoras, como se dijo, logran una combinación exitosa y más coherente entre la acción interior y la acción exterior. El querer contar su historia sería el deseo diurno de los protagonistas, mismo que terminaría despertando *otro* que permanece inconsciente y que está relacionado con las isotopías señaladas: escapar, salir del mecanismo. José García lo señala cuando se pregunta “Cuántos deseos no realizados sobreviven tenuemente en mí y aparecen de pronto, aunque amortiguados por la larga y espesa distancia”¹⁹⁴. Ese *aparecer de pronto* está propiciado por el hecho de querer escribir una novela. Al intentar comunicar sus vivencias es que se reaniman todos aquellos recuerdos que “remains a solid stone in the welter of unrecorded sensations”¹⁹⁵.

¹⁹² *Ibidem*, p. 545.

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 73.

¹⁹⁵ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 185.

En este punto adquiriría sentido la relación intertextual que se propone existe entre las novelas, pues se da una transformación recíproca. Antes de ahondar en esta cuestión, se debe señalar que tanto en la novela de Woolf, como en la de Vicens, se considera que la experiencia humana abarca la necesidad de contar historias, el hastío del día a día, la instauración de la rutina, la búsqueda de algo que merezca la pena y la posibilidad de que nunca se encuentre; claro que no todo es pesimista, pues en el proceso de búsqueda de ese *algo que merezca la pena* los personajes llegan a conocer la felicidad. En ambas novelas se hace mención de ciertos pensamientos y aspectos que sólo pueden ser conocidos por los protagonistas y que no buscan ser dichos en voz alta, es decir, se intenta hacer del negro vacío un interlocutor.

José García menciona que “A menos que mi protagonista sea el pensamiento, con toda su ilimitada y espléndida libertad, no veo la forma de hilvanar todo esto”¹⁹⁶, en efecto, su protagonista es su pensamiento. ¿Es esto suficiente para considerar *El libro vacío* una *stream-of-consciousness novel*? La novela trata cuestiones propias de la conciencia, llegando a la parte que permanece oculta del iceberg. Sin embargo, no se debe ignorar el hecho de que involucra comunicación y lectura de lo ya escrito, así como la posibilidad de corrección, como el mismo García menciona: “Si acaso, algunas noches podré releerlos [los cuadernos] un poco, cambiar algunas palabras si encuentro muchas repeticiones, y, sobre todo, revisar muy bien la ortografía, que siempre me ha preocupado”¹⁹⁷.

Para José García hay dos formas de pensar, una cuando habla y otra cuando escribe¹⁹⁸, la segunda es la que le permite reflexionar y adentrarse en la vida interior, la que importa.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 177.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 131.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 116.

Para poder representar eso en su novela Vicens recurre a técnicas empleadas por Woolf. Si sólo se considera lo propuesto por Humphrey, *El libro vacío* en efecto podría ser una *stream-of-consciousness novel*, pues como se ha demostrado, las implicaciones y características que este tipo de novelas posee se hallan en la obra de Vicens, a pesar de ello, en realidad no pretende ser una *SOC novel*. Este análisis propone que se desprende de una, *The Waves*, pero se convierte en *otra* cosa.

Si se parte del hecho de considerar el deseo inconsciente de los protagonistas como el de acercarse lo más posible a la muerte, pues se trataría de lo que ellos entenderían como libertad, uno que evidentemente es reprimido por la conciencia, todo lo narrado en *El libro vacío* sería el intento de devenir consciente ese deseo, “*someter al Icc al imperio del Prcc*”¹⁹⁹; por esta razón la novela de Vicens sí involucra una base en la comunicación. Las *SOC novels* buscan representar la conciencia pero desde la interioridad de la misma, lo que hace que Bernard pronuncie todo desde el pensamiento, mientras que José García fija los suyos y los relee. En ambos personajes está la regresión, el viaje al interior y al pasado, pero, más importante aún, José García también vuelve a lo que ha escrito, es decir, la posibilidad de que el deseo devenga consciente es más latente en su caso porque se intenta constantemente.

Siguiendo con esta idea, ¿sería posible, entonces, señalar que José García escribe para que Bernard pueda morir? La escritura de García posibilitaría que el deseo de acercarse lo más posible a la muerte se manifieste, pero en realidad, se trata de una relación mucho más profunda, pues ambos personajes terminan entregándose a un viaje al interior que termina por borrar sus certezas.

¹⁹⁹ Freud, Sigmund, *Obras completas Volumen V. La interpretación de los sueños (segunda parte) y Sobre el sueño (1900-1901)*, p. 569.

Capítulo 3

Este capítulo gira en torno a la relación de la escritura con la muerte. Se parte de la relación que existe entre los cuadernos de los protagonistas de las novelas para después retomar dos conceptos clave de las mismas, *la gran angustia del miedo a la muerte*, en el caso de *El libro vacío*, y *the world seen without a self*, en el de *The Waves*, con el fin de ilustrar mejor la idea enunciada al final del capítulo anterior: que José García escribe para que Bernard pueda morir.

3.1 Los cuadernos

En las dos novelas, los personajes se hacen con cuadernos en los que después escriben. José García lo enuncia de esta manera: “Hoy he comprado los dos cuadernos. Así no podré terminar nunca. Me obstino en escribir en éste lo que después, si considero que puede interesar, pasará al número dos, ya cernido y definitivo. Pero la verdad es que el cuaderno número dos está vacío y éste casi lleno de cosas inservibles”²⁰⁰. El cuaderno que se lee es el número uno, esa “especie de pozo tolerante, bondadoso” en el que va dejando caer sus pensamientos.

Bernard, por su parte, cuando es joven (está en la secundaria) menciona que “When I am grown up I shall carry a notebook - a fat notebook with many pages, methodically lettered. I shall enter my phrases”²⁰¹. Su mecanismo es el de colocar en las páginas de su libreta las letras del abecedario y después escribir esas frases, que también son pensamientos, a las que está seguro volverá algún día: “Under B shall come ‘Butterfly powder’. If, in my novel, I

²⁰⁰ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 29.

²⁰¹ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 24.

describe the sun on the window, I shall look under B and find butterfly powder. That will be useful”²⁰².

Para Bernard, entonces, se podría decir que el cuaderno también es una especie de pozo y que de momento ambos se encuentran llenando el suyo para eventualmente volver a él y sacar lo que les *sirva* para contar una historia. Debido a las intenciones de los personajes, los pensamientos que se depositan en uno y otro cuaderno son distintos. José García escribe más, ahonda en detalles. Las entradas de Bernard son más fragmentarias, frases del tipo “Butterfly powder” o preguntas como “how to describe the moon”²⁰³.

El propósito de Bernard, escribir una novela, también llegó a ser el de José García y el proceso era el mismo: “Apuntaba frases que se me ocurrían de pronto y que -pensaba- quedarían muy bien, muy adecuadas para el momento en que ‘Elena emprendiera el viaje’. Observaba en la calle, en los camiones, en el cine, las caras de la gente, para ir formando después, con aquella boca y esa nariz, los rostros de mis personajes”²⁰⁴. Ambos, sin embargo, tienen problemas para imaginar la vida de sus personajes.

Bernard, por ejemplo, se aventura a crear una historia sobre el Dr. Crane, el director del colegio. Imagina qué es lo que hace al llegar a su hogar después del trabajo: “Let us imagine him in his private room over the stables undressing. He unfastens his sock suspenders (let us be trivial, let us be intimate). Then with a characteristic gesture (it is difficult to avoid these readymade phrases, and they are, in his case, somehow appropriate) he takes the silver [...]”²⁰⁵ y así sigue hasta que llega un momento en el que se da cuenta que “stories that follow people into their private rooms are difficult. I cannot go on with this

²⁰² *Idem*.

²⁰³ *Ibidem*, p. 176.

²⁰⁴ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 44.

²⁰⁵ Woolf, Virginia, *The Waves*, pp. 34.

story”²⁰⁶. La historia se detiene, ya no puede seguir, deja al Dr. Crane en su habitación preguntándose si eso es todo.

José García, por su parte, cuando intentaba escribir una novela, inventó, con gran esfuerzo, a don Augusto de la Rosa. Al momento de crear el ambiente de la casa señorial de este personaje, de hablar de las porcelanas y marfiles que en ella había, empezaron los problemas pues “no era posible decir así, escuetamente, revelando poco refinamiento: ‘había porcelanas y marfiles’. No; de una casa humilde se puede decir: ‘había un viejo sofá y tres sillas’, y resulta muy bien, porque la pobreza de la descripción ahonda en el dramatismo de la miseria que se pretende remarcar”²⁰⁷, en cambio, la casa de don Augusto necesitaba otro tipo de descripciones, más opulentas, a las que no alcanzaba a llegar por su falta de imaginación.

García menciona que “mi pretensión de crear, no de relatar o aprovecharme de tipos ya creados, me impedía esa concesión que juzgaba una deshonestidad. No se trataba de usar la experiencia y el conocimiento, sino la imaginación; una imaginación de la que carezco en absoluto”²⁰⁸. ¿A él le hubiera funcionado el mecanismo de Bernard? El personaje de Woolf tiene imaginación pero ésta tampoco le es suficiente, la historia se le termina yendo de las manos. La razón está dada por el mismo José García: no hay que crear personajes nuevos. No pueden contar una historia porque las buscan más allá de su vida. Una vez que tienen a sus personajes, llega un punto en el que no saben qué hacer con ellos. Qué diferente hubiera sido el resultado si en lugar de don Augusto de la Rosa el personaje fuera el tío Agustín de García, aquel a quien conoció en lo íntimo y era bastante interesante.²⁰⁹

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 46.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 45.

²⁰⁹ *Idem.*

Los cuadernos de los personajes, se propone, están relacionados. La libreta de Bernard en la que se escriben frases es el preámbulo del cuaderno uno; éste a su vez es la antesala del cuaderno dos. Del fracaso de ambos, intentar escribir una novela, se pasa al intento de escribir un libro de José García. Para este nuevo propósito García cuenta con un plan: “Con letra de imprenta y números romanos, muy bien dibujados puse: CAPÍTULO I. —MI MADRE. Pero inmediatamente sentí el temor”²¹⁰. Tampoco puede empezar a escribir sobre su madre porque parecería que se aferra a sus faldas, como cuando era niño. Entonces ¿de qué escribir? De algo que pueda interesar a todos y para ello se pone una regla “No usar la voz íntima, sino el gran rumor”²¹¹, lo que significaría no escribir en primera persona, para empezar.

Sin embargo, conforme José García sigue llenando las páginas del cuaderno número uno, se da cuenta de que no puede evitar utilizar la primera persona porque termina hablando de su día a día, lo que lo lleva a la conclusión de que lo único de lo que puede hablar es de su vida: “ahora que lo escribo, veo que no podría contar otra cosa más de mí”²¹². Con respecto a esta idea es que adquiere sentido el título que le puso al primer capítulo de su libro, “Mi Madre”. ¿Cuántos “mis” hay en *El libro vacío*? Bastantes. “Si tuviera el valor de revisar todo el cuaderno, comprobaría esta vergonzosa conclusión. Siempre yo, *mi* mujer, *mis* hijos, *mi* casa, *mi* trabajo. Siempre lo que me ataño, lo que me importa. Siempre lo mismo”²¹³, menciona. A esta misma conclusión llega Bernard:

The crystal, the globe of life as one calls it, far from being hard cold to the touch, has walls of thinnest air. If I press them all will burst. Whatever sentences I extract whole and entire from this cauldron is only a string of six little fish that let themselves be caught while a million other leap and sizzle, making the cauldron bubble like boiling

²¹⁰ *Ibidem*, p. 31.

²¹¹ *Ibidem*, p. 42.

²¹² *Ibidem*, p. 86.

²¹³ *Ibidem*, p. 171. Las cursivas son nuestras.

silver, and slip through my fingers. Faces recur, faces and faces - they press their beauty to the walls of my bubble - Neville, Susan, Louis, Jinny, Rhoda [...] ²¹⁴.

Cualquier intento por escribir los llevaría al mismo destino, al inevitable “mi” del título del capítulo. Mi madre, mis amigos, mi vida, siempre los mismos peces en la cadena. Ante la posibilidad de huir de sí mismos, buscar en *otro* lado algo que merezca la pena ser contado, se encuentran con que no pueden hablar de otra cosa, sólo de lo que es suyo, de ahí el adjetivo posesivo: de “los recuerdos que estremecen, contentan o lastiman tu corazón, los opacos sucesos de tu vida diaria y tu relación con unos cuantos seres humanos que coincidieron en tu pequeña órbita” ²¹⁵.

Por esta misma razón es que no pueden *crear* nuevos personajes o situaciones. Bernard lo dice de esta manera “If a bird rose I should no longer make a poem – I should repeat what I had seen before” ²¹⁶. Es decir, sólo se puede tratar de repeticiones, que es precisamente lo que se hace en las novelas. Como ya se mencionó, ambos vuelven al pasado, Bernard a través de su mente y José García a través de la escritura. Después de que este último siente que ha fallado en su intento por escribir un libro decide emprender otro proyecto: escribir un relato corto:

Sí, estoy decidido. Durante una o dos semanas, en vez de escribir, voy a recordar. Será una actitud distinta. Y ahora mismo, en este momento en que la preparo, ya siento que va a gustarme, que tendrá algo de viaje, de sorpresa, no ante lo desconocido, sino ante lo nuevamente encontrado. No me asaltarán los recuerdos, como es común que suceda; será al contrario, y todas las noches me prepararé para asaltarlos igual que me preparo para escribir ²¹⁷.

Curiosamente, esto es lo que ha estado haciendo a lo largo de todo su proceso de escritura. La diferencia está en que ahora esta acción será enteramente consciente, el recuerdo

²¹⁴ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 185.

²¹⁵ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 178.

²¹⁶ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 194.

²¹⁷ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 175.

será provocado y no surgirá espontáneamente. La enunciación de esta nueva intención se da en los últimos capítulos de la novela, los recuerdos no se buscan en las páginas restantes, éstos siguen llegando de manera independiente. Sin embargo, resulta importante la cita porque ahora le da nombre a la actividad y porque el recuerdo es también el que propicia la aparición del adjetivo posesivo: “La única forma de apoderarnos hondamente de los seres y de las cosas y de los ambientes que usamos es volviendo a ellos por el recuerdo, o inventándolos, al darles un nombre”²¹⁸, añade García.

Este *provocar el recuerdo* también se hace presente en el último capítulo de *The Waves*, está desde la primera oración, “now to sum up”; en este apartado, además, vuelve a aparecer la libreta de Bernard: “I made notes for stories; drew portraits in the margin of my pocketbook and thus became still more separate. Here are one or two of the figures I saw”²¹⁹. Vuelve a su cuaderno para después hablar de sus amigos, ellos son esas figuras que vio. A ninguno de los dos personajes les sirve lo que han escrito para poder hacer una novela porque esas frases separan lo que han visto de su propia vida, por eso Bernard siente esos *portraits* alejados, porque sólo son fragmentos que no están enlazados a sus experiencias de manera directa, pensamientos más vagos. En cambio, las frases les sirven para contar una historia, una que termina siendo la de ellos y que está dirigida a ellos, como lo anticipa José García: primero recordar “Y después a escribir. Pero escribir para los que son como yo, esos que jamás podrán hacer un libro para todos”²²⁰, o hacer un libro siquiera.

Cuando García se pregunta a quién puede dejar sus cuadernos, a quién dirigirse²²¹, la respuesta bien podría ser Bernard, porque es *como* él. Los dos se saben dentro de una

²¹⁸ *Ibidem*, p. 32.

²¹⁹ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 175.

²²⁰ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 176.

²²¹ *Ibidem*, p. 186.

máquina, los dos anhelan la libertad, los dos piensan que su vida hubiera podido ser distinta. Los dos imaginan otras posibilidades. Bernard, al levantar el auricular del teléfono, se deja llevar e imagina que el mensaje que le transmiten es sumamente importante:

it might be (one has these fancies) to assume a command of the British Empire; I observed my composure; I remarked with what magnificent vitality the atoms of my attention dispersed, swarmed round the interruption, assimilated the message, adapted themselves to a new state of affairs and had created, by the time I put back the receiver, a richer, stronger, a more complicated world in which I was called upon to act my part and no doubt whatever that I could do it²²².

Mientras que a José García, el agua que cae de la regadera cuando se está bañando lo hace pensar en mares embravecidos: “Mi imaginación se desorbita al grado de que se me olvida que soy un empleado que tiene que llegar a una hora fija y dispone de unos cuantos minutos para darse un regaderazo, y me sustituyo por un capitán que, timoneando con gran pericia su barco, logra salvarlo de la furiosa embestida de las olas”²²³. Ambos se permiten crear situaciones en las que no son quienes son en realidad, lo que posibilita el escape, así sea momentáneo, de la máquina.

La escritura, además, le permite a José García negar en una página lo que ha escrito en otra, como cuando dice que carece de imaginación para después hablar de esas fantasías que se desarrollan en su día a día. Cuando Bernard, al ofrecer el relato de su vida, comenta que “whether there is substance or truth in it I do not know”²²⁴, José García parece que le dice que “la única verdad es la que resulta de todas a las que vamos llegando durante nuestra vida. Es decir, que nada es fijo ni permanece inmóvil en el trémulo corazón del hombre”²²⁵. Aunque los dos se contradigan, terminan hablando con la verdad porque no hay una única

²²² Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 188.

²²³ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 213.

²²⁴ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 207

²²⁵ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 195.

verdad, sólo verdades momentáneas y éstas son precisamente de las que dan cuenta en sus historias.

José García parece dirigirse a Bernard, éste podría responder a sus preguntas. Ser aquel a quien ayuda y quien lo ayuda con sus penas sencillas, el hombre que no le hubiera dicho lo que todos, que entiende de amores imposibles y de la asfixia que le provoca la repetición de los actos porque los dos la padecen. “Verdaderamente no sé qué sería del hombre si no tuviera dentro de sí, escondidos, superpuestos, sumergidos, adyacentes, provisionales, otros muchos hombres que no sólo no destruyen su personalidad, sino que la constituyen al ampliarla, repetirla”²²⁶, dice García en lo que parecería ser la continuación de lo que comenta Bernard: “what I call ‘my life’, it is not one life that I look back upon; I am not one person; *I am many people*; I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda or Louis; or how to distinguish my life from theirs”²²⁷.

¿Sería posible considerar a José García como una más de esas *many people* que también son Bernard? Tal vez. Lo que este último menciona sobre Percival y Rhoda, podría también aplicarse a alguien *como* José García: “we are divided; we are not here. Yet I cannot find any obstacle separating us. There is no division between me and them. As I talk I felt, ‘I am you.’ This difference we make so much of, this identity we so feverishly cherish, was overcome”²²⁸. A pesar de la distancia, José García y Bernard son más parecidos que diferentes, “la medida de un hombre es otro hombre”²²⁹, dice García; él es la medida de Bernard y viceversa.

²²⁶ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 188.

²²⁷ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 199. Las cursivas son nuestras.

²²⁸ *Ibidem*, p. 207.

²²⁹ Vicens, *El libro vacío*, p. 84.

En esta última cita de Bernard, el hablar se vuelve un aspecto fundamental en cuanto a la relación entre los dos personajes. Cuando José García habla lo hace con su verdadera expresión auténtica, la de todos los días, a diferencia de la que se manifiesta en la escritura: “¡Debo hablar y nada más! Cuando hablo nunca digo esas cosas. Lo hago con mis palabras sencillas, que expresan mis verdades y mi vida, sencillas también”²³⁰. Eso es justo lo que hace Bernard: hablar, expresar sus verdades y su vida a partir del verbo locutivo por el que se le cede la voz para enunciar su yo. Esta diferencia los separa, pero los termina integrando en el proceso de la posibilidad de la muerte del otro; para los dos es necesario escribir, pero sólo uno de ellos *habla* en un sentido estricto. Los cuadernos se convierten en los vasos comunicantes que los terminan transformando y uniendo.

3.2 La gran angustia del miedo a la muerte

Maurice Blanchot, en *El espacio literario*, retoma una nota de los *Diarios* de Kafka en la que este autor habla de la capacidad de poder morir contento²³¹. En palabras del mismo Blanchot, esta cita podría resumirse de la siguiente manera: “sólo se puede escribir cuando se es dueño de sí frente a la muerte y cuando se establecen con ella relaciones de soberanía. Pero si frente a la muerte se pierde la compostura, si ella es algo incontenible, entonces se corta la palabra,

²³⁰ *Ibidem*, p. 113.

²³¹ La cita data de diciembre de 1914: “cuando volvía a casa, declaré a Max que, si bien los dolores no son excesivos, me sentiré muy tranquilo en mi lecho de muerte. Me olvidé agregar, y luego omití adrede, que lo mejor que he escrito hasta ahora se basa en esta capacidad de poder morir contento. Todos estos buenos pasajes, realmente convincentes, tratan siempre de alguien que se muere y a quien le cuesta mucho morir, alguien que lo considera una injusticia y por lo menos una crueldad; y eso es lo que conmueve al lector, por lo menos así lo creo. Para mí, en cambio, que creo ser capaz de aceptar tranquilamente la muerte, semejantes escenas son secretamente un juego, es más, me regocija morir la muerte del que se muere; por lo tanto, utilizo astutamente la atención del lector concentrada en la muerte, la comprendo mucho más y por eso mismo mi queja es lo más perfecta posible; además, no se interrumpe repentinamente como las quejas reales, sólo se apaga hermosa y puramente...”. *Apud*, Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid, Madrid, 2022, p. 78.

no se puede escribir; el escritor ya no escribe, grita, un grito torpe, confuso, que nadie oye o que no emociona a nadie”²³².

La idea de la muerte contenta podría ser la clave para entender la relación de la posibilidad de la muerte con la escritura que se plantea existe entre las dos novelas objeto de este análisis. En *El libro vacío* resultan importantes las palabras que José García utiliza cuando comienza a hablar de su cuerpo y sus molestias y al final termina hablando de algo mucho más profundo:

No me gusta mi cuerpo: es débil, blando, insignificante. No, no me gusta. Tal vez por eso nunca me ha importado y lo descuido. El resultado es que se me impone siempre, en fracciones, en pequeñas o grandes molestias, dolor de muelas, gripes, arritmia, una serie de achaques. Pero sobre todo, un temblor permanente, por dentro, un quebranto. Es como la seguridad de que algo va a ocurrir, el temor de que ocurra y la impaciencia de que ya ocurra. A veces pienso si esa angustia no será *la gran angustia del miedo a la muerte*, sólo que atenuada por el hábito de sentirla. Porque no es que sea excesiva y que yo tenga que ocuparme de disimularla. No; la siento de mi tamaño exacto. Lo que tiene de desesperante no es su dimensión, sino su permanencia, su residencia definitiva en mí²³³.

Ese temblor permanente, ese quebranto, pareciera ser lo que lleva a García a escribir. La *gran angustia del miedo a la muerte* es la posibilidad de la muerte, la consciencia de su mortalidad; ello, aunado a una cierta necesidad de trascendencia, lo hace querer producir algo: “Mi esfuerzo, en lo sucesivo, debe aplicarse únicamente a vencer el anhelo de ser leído, de ver mi nombre escrito en cada página, de oír a la gente decir: ‘el libro de José García’”²³⁴, menciona.

Blanchot se pregunta si la capacidad de morir contento “¿Se trataría entonces de una forma de aproximarse a la muerte disimulada por el hecho de escribir?”²³⁵; para Kafka esta

²³² *Ibidem*, pp. 78-79.

²³³ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, pp. 57-58. Las cursivas son nuestras.

²³⁴ *Ibidem*, p. 181.

²³⁵ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 79.

posibilidad hace referencia más bien a una experiencia personal pues “[él] puede mirar serenamente a sus héroes y unirse a su muerte con una intimidad clarividente porque, por una razón u otra, se tiende serenamente sobre su lecho de muerte”²³⁶, ¿qué sucede, entonces, con los “héroes” que sienten la posibilidad de la muerte pero no mueren?

José García escribe su propia historia, se vuelve consciente de su mortalidad, ese quebranto no se va de él pero la muerte no se consuma. Blanchot añade que “Morir contento no es para [Kafka] una actitud buena en sí misma, porque expresa, en primer término, descontento de la vida, la exclusión de la felicidad de vivir, esa felicidad que hay que desear y amar ante todo. ‘La capacidad de morir contento’ significa que la relación con el mundo normal ya está quebrada”²³⁷. La relación de García con su mundo normal se encuentra muy lejos de estar quebrada. En él se halla una especie de descontento con la vida, con lo que hasta el momento en el que decide escribirlo ha sido su vida: el hastío a la maquinaria de la que se habló en páginas anteriores.

Sin embargo, no se da la exclusión de la felicidad de vivir, pues aunque haya momentos en los que desea que su vida sea otra, no se considera completamente infeliz con su situación actual. Kafka escribe en sus *Diarios*: “No me separo de los hombres para vivir en paz, sino para poder morir en paz”²³⁸, esa separación, esa exigencia de soledad, señala Blanchot, le es impuesto por el trabajo de escribir: “Se aparta del mundo para escribir, y escribe para morir en paz. Ahora, la muerte, la muerte contenta, es el salario del arte, es el objetivo y la justificación de la escritura”²³⁹. José García sabe que para escribir necesita

²³⁶ *Ibidem*, p. 80.

²³⁷ *Idem*.

²³⁸ *Apud, Idem*, p. 80.

²³⁹ *Ibidem*, p. 81.

separarse, por eso decide encerrarse solo en su despacho todas las noches. Esta separación, sin embargo, no es suficiente, como lo deja ver lo único que escribe en el cuaderno dos:

Escucho con avidez los ruidos de la casa; dirijo la mirada a todas partes. De alguna tendrá que venir una sugestión, un recuerdo, una voz... ¡Los ruidos! ¿Qué puedo recibir de ellos, conocidos hasta el cansancio? Hay uno: el murmullo tierno de una mujer que va y que viene haciendo cosas mínimas. Por el número de pasos sé perfectamente en dónde se encuentra y a dónde se dirige. En la cocina, el discreto ruido personal se acompaña de otro, peculiar y molesto. Parece que el simple hecho de que alguien entre en la cocina pone en movimiento los platos, los cubiertos, la llave del agua. Hay un tintineo y un gotear enervantes²⁴⁰.

Este fragmento fue descartado por García debido a que no lo consideraba lo suficientemente interesante como para ser utilizado en su libro. Lo que resulta importante de la cita es la presencia de su mujer. Después de transcribir en el libro uno lo que escribió sobre los ruidos de la casa, menciona que tal vez se decidió por ese tópico debido al miedo que tiene a lo que ocurre después: que su esposa entre a la habitación, secándose las manos, y le pregunte si está cansado; cansado de qué, le respondería, si sólo ha estado escribiendo. José García escribe, pero su separación con el mundo no es total: su mujer está ahí para recordarle que sigue perteneciendo a ese plano de la realidad.

Es significativo el final de la novela en la que el personaje deja de escribir precisamente porque ve que su esposa, ya despierta, enciende la luz para avisarle que es tarde y debe de irse a dormir. Si se vuelve al inevitable “mi” del primer capítulo del proyecto que emprendió, a todos los adjetivos posesivos que se hallan en la novela, es posible señalar que todo lo que le pertenece a García es lo que lo hila al mundo y por esta razón sólo puede imaginar que la separación total se da; aún en la imaginación eventualmente vuelve a los “mis”.

²⁴⁰ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, pp. 34-35.

Blanchot menciona que “Nadie está seguro de morir [pero] nadie pone en duda la muerte”²⁴¹. El objetivo del hombre es la búsqueda de la muerte, lo que no es una cuestión desprovista de sentido, sino una que se vuelve significativa cuando es necesaria, “¿Puedo Morir? ¿Tengo el poder de hacerlo? Esta pregunta sólo tiene fuerza cuando se rechazaron todas las escapatorias. Sólo cuando se concentra enteramente sobre sí, en la certeza de su condición mortal, la preocupación del hombre es hacer posible la muerte”²⁴². José García no muere contento, pero se piensa que busca hacer posible la muerte a través de sus cuadernos.

Esta posibilidad se encuentra con la imposibilidad de la escritura. Gutiérrez Piña, respecto a esta imposibilidad señala que: “Perfilar las condiciones ideales de una escritura pero anulando la posibilidad de su efectiva realización es el juego para la apertura”²⁴³, pues a lo largo de la novela, José García realiza la búsqueda de “algo que quiere ser dicho: una situación, un personaje, un ambiente, una sensación, incluso, una conceptualización. Explica cómo *serán* éstos, es decir, los articula en tanto proyectos, a modo de potencia, para después regresar sobre ellos y negarlos por su ‘incapacidad’ de decirlos en los términos anhelados”²⁴⁴. La primera palabra de García es un no, a éste le siguen muchos más: “No puedo escribir”, “No puedo dejar de escribir”, “No soy un escritor”, “No soy un artista”, por mencionar algunos. Siguiendo a Gutiérrez Piña, en esta obra hay un

funcionamiento semiótico de la negación, en tanto estructura de la significación, en la cual el elemento negado termina dominando el proceso [...] esta lógica dirige la articulación discursiva de *El libro vacío*, la negatividad se funda como estructura de su significación, en función de aquello a lo que da centralidad, o sea, ‘el libro vacío’ de José García, el cual se construirá entonces con una suerte de ‘residuo potencializado’ nutrido por la larga serie de negaciones que lo enmarcan²⁴⁵.

²⁴¹ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 83.

²⁴² *Ibidem*, pp. 83-84.

²⁴³ Gutiérrez Piña, Claudia L., “La potencia del no. *El libro vacío*, de Josefina Vicens”, p. 93, en Gutiérrez Piña, Claudia L. y Carmen Álvarez Lobato (Coordinadoras), *Mujeres mexicanas en la escritura*, Universidad de Guanajuato, México, 2017, pp. 83-105.

²⁴⁴ *Idem*. Las cursivas son de la autora.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 95.

Las negaciones, entonces, “son los puntos que rasgan el discurso para hacer emerger la significación [lo que] funciona precisamente como un agente para potenciar el sentido que, incluso, va más allá de una afirmación”²⁴⁶. Lo que importa en la novela es lo negado: la posibilidad de escribir el libro que José García anhela. A pesar de que el personaje está consciente de esta imposibilidad no se detiene en su empresa, como él mismo afirma: “Sé muy bien, lo sé desde siempre, por eso me resistí tanto, que nada importante diré nunca. Sé también que a pesar de ello seguiré escribiendo”²⁴⁷.

Ahora bien ¿cómo se relaciona la negación con la muerte? José García en ningún momento verbaliza que no puede morir. No por escribir la palabra, la muerte ya está presente en la novela. Resulta importante volver a Blanchot, quien menciona que “El escritor es entonces el que escribe para poder morir y que obtiene su poder de escribir de una relación anticipada con la muerte”²⁴⁸. José García *no* se reconoce como escritor, a pesar de que escribe. Como en la novela la negación es la que potencia el sentido, entonces, en tanto niega ser escritor en los términos anhelados, se potencia como uno.

La muerte no se niega en ningún momento a lo largo de las páginas como para que la misma negación la potencie. Esto se debe a que en realidad lo que se potencia es la posibilidad de morir. La *gran angustia del miedo a la muerte* es el primer indicio, pues es el punto en el que José García se reconoce como mortal, sabe que posee un cuerpo y que dentro de él habita una especie de quebranto. “Esa potencia es la muerta misma y lo que está en última instancia en juego en su empresa, es la muerte posible”²⁴⁹, el personaje no se pregunta si puede morir

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 96.

²⁴⁷ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, pp. 180-181.

²⁴⁸ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 81.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 86.

porque no lo necesita, el temblor permanente del que se vuelve consciente ya le ha dado la respuesta.

Esta muerte posible se complejiza en la novela. Blanchot señala que “la obra misma es una experiencia de la muerte [...]. Pero también se puede presentir que el movimiento que en la obra es cercanía, espacio y uso de la muerte no es exactamente el mismo movimiento que conduciría al escritor a la posibilidad de morir”²⁵⁰. Cuando uno lee *El libro vacío* pareciera darse cuenta de que José García, en lugar de escribir para alcanzar la muerte, lo hace para alejarla; el ideal de “escribir algo que interese a todos”²⁵¹, uno que está seguro de nunca alcanzar, hace pensar que, efectivamente, no se encuentra listo para morir. Es decir, con la supervivencia de “el libro de José García”, no sólo se ligaría al artista a su tarea, sino que no moriría del todo. Esta razón, junto con todos los “mis” que escribe, hacen que la relación con el mundo todavía no esté quebrada.

A pesar de que aún hay personajes y acciones que lo hilan al mundo real, la negación vuelve a adquirir sentido, sobre todo los *noes* que dan cuenta de la imposibilidad de la escritura, pues terminarían convirtiéndose en “El sentimiento de que esa incertidumbre -el que escribir nunca es un poder del que se dispone -pertenece a lo que hay de extremo en la obra, exigencia central, mortal, que ‘por desgracia no es la muerte’, que es la muerte pero mantenida a distancia, ‘los eternos tormentos del morir’”²⁵². José García, como Kafka, entre más escribe, menos seguro está de escribir.

La novela explicita la imposibilidad que le da sentido desde el inicio; a lo largo de las páginas el personaje narra otras cuestiones para llegar a la conclusión de que “Si encontrara

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 81.

²⁵¹ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 42.

²⁵² Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 57.

una primera frase, fuerte, precisa, impresionante, tal vez la segunda me sería más fácil y la tercera vendría por sí misma. El verdadero problema está en el arranque, en el punto de partida”²⁵³; esta idea surge en la última página de la novela. Termina con lo que pareciera ser una sentencia: “Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla”²⁵⁴, lo que le da una especie de carácter circular a la historia de José García, pues en este punto ya se confirmó que no puede escribir (en los términos anhelados), pero tampoco puede detenerse; escribe en el libro uno, y ese mismo afán por encontrar la frase hace que a éste pudieran seguirle más libros uno: “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”²⁵⁵; también está seguro de que de lo que escribe en ellos no pasará nada al dos, seguirá vacío. Esta búsqueda podría ser la búsqueda del moribundo. Para ejemplificar mejor esta idea, es necesario retomar las palabras de Josefina Vicens cuando habla de las corridas de toros:

Yo tengo una idea muy especial de la fiesta de toros. Creo que es la única fiesta metafísica. Es el único espectáculo en donde la muerte es otro de los personajes. Al igual que los toros y toda la cuadrilla, la muerte hace el paseíllo. Porque el torero sabe que entra vivo, pero no sabe si sale vivo. La muerte siempre está campeando en una plaza de toros. El torero que dice que no tiene miedo, miente: algunos de ellos, cuando están haciendo una buena faena, se apasionan y por un momento olvidan el miedo, pero éste es tremendo y constante [...]. En la fiesta de toros, el torero deja de ser un hombre y adquiere esa calidad de moribundo que es un poder, un ascendente metafísico, un toque de lo sagrado²⁵⁶.

El escritor, como los toreros a los toros, se acerca con miedo a la página en blanco: sabe que entra vivo, pero no sabe si va a salir vivo. Como se mencionó, no porque la palabra muerte se encuentre en la novela ésta se halla enteramente presente. Sin embargo, lo que menciona la propia Vicens puede ser trasladado al proceso de escritura: la muerte siempre

²⁵³ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 219.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 219.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 179.

²⁵⁶ Gonzáles Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo, *op. cit.*, pp. 13-14.

está campeando en la obra; se trataría, de nuevo, de la posibilidad de morir; lo mismo que Blanchot reconoce que sucede.

José García desde que decide iniciar a escribir se ha convertido en un moribundo porque ha emprendido la búsqueda de una primera frase contundente. No llega a morir contento porque está seguro de que no va a poder lograrlo. El libro uno es su ser moribundo, el libro dos es la consumación de la muerte contenta. No puede establecer relaciones de soberanía con ese instante extremo porque, como se dijo, no está listo para morir. Blanchot se pregunta por qué hablar de muerte cuando se habla de escritura, la respuesta es porque la muerte es lo extremo, “Quien dispone de ella, dispone extremadamente de sí, está ligado a todo lo que puede, es integralmente poder”²⁵⁷. García es consciente de que no dispone de ese poder, por ende no dispone de sí, “no encuentra en lo que escribe la prueba de que verdaderamente escribe”²⁵⁸, y esto se debe a que la única experiencia que tiene con la muerte es la de que ésta es posible, lo que lo hace pertenecer al mundo; para escribir en los términos anhelados “necesitaría más tiempo, pero también menos mundo”²⁵⁹.

Con respecto a la idea de que no dispone extremadamente de sí, es necesario considerar que a lo largo de la novela está preguntándose quién es. La primera respuesta a esta pregunta es la de ser “un hombre mediano, con limitada capacidad, 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”²⁶⁰. Si, como Blanchot señala, “Escribir nos

²⁵⁷ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 79.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 51.

²⁵⁹ *Idem*, p. 51.

²⁶⁰ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 31.

cambia. No escribimos según lo que somos; somos según aquello que escribimos”²⁶¹, entonces en José García opera un cambio.

El personaje se presenta al lector como un hombre común, igual a millones, pero más importante aún: es un hombre que escribe, que siente una necesidad por hacerlo. Conforme sigue haciéndolo, va complejizando su personalidad, sigue siendo un hombre común (un contador de 56 años que trabaja en una oficina, que tiene esposa e hijos), pero éste es precisamente el recurso que hace que sus palabras adquieran una mayor significación. Su “medianía” es la medida que utiliza para poder dar cuenta de algo que interese a todos, sin importar que él sólo vea en este hecho otra imposibilidad: la de no encontrar algo que interese al resto. Terminar hablando de esa misma condición de hombre común es lo que propicia el cambio en él. José García escribe para hacer las paces con su vida:

Mi vida se desliza tranquila. Yo la agito a veces, ¿artificialmente?, con esta lucha entre el escribir y el no escribir. En ocasiones pienso que el hacerlo proviene de que es el único medio del que dispongo para no olvidarme de mí mismo por completo; que tal vez mi empeño en consignar los sucesos más importantes de mi vida tenga por objeto reconciliarme un poco con ella y descubrir que no ha sido tan mediocre²⁶².

Volviendo a Blanchot, “el arte es experiencia, porque es una búsqueda, y búsqueda no indeterminada, sino determinada por su indeterminación y que pasa por el todo de la vida aunque parezca ignorarla”²⁶³. José García recurre a su vida para contar la historia, de su condición de hombre común, de la constatación de su mortalidad, surge la pregunta de quién es; escribe ya no sólo para encontrar la respuesta, sino para estar conforme con ella, con lo que emprende la búsqueda de la posibilidad de la muerte.

²⁶¹ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 77.

²⁶² Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 209.

²⁶³ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 77.

Si “fracasa” en encontrar una primera frase con la que pueda empezar a llenar el cuaderno dos, es debido a que, de nuevo, no está listo para morir. Pero hay una razón todavía más importante, como se recordará la escritura parte de la consigna de utilizar el gran rumor, la búsqueda de la posibilidad de la muerte está pautada también por este hecho. José García dice que no debe utilizar la voz interior, pero haciendo uso de ella es que logra un mayor alcance²⁶⁴:

Si alguien desglosara mi cuaderno y me pidiera que ratificara aisladamente sus páginas, me negaría. No obstante sí lo haría en conjunto porque de todos modos, deshilvanado, torpe y hasta contradictorio, contiene mis ideas, mis acontecimientos, mis emociones. Puede no interesar a los demás, pero a mí, en su totalidad me expresa²⁶⁵.

Ese vacío que está lleno de sí mismo es lo que interesa, contrario a lo que el mismo personaje piensa. Habla de él; sus ideas, emociones, contradicciones y verdades se hallan en las páginas que ha escrito. El gran rumor está presente ahí, su “medianía” trasciende y alcanza a quienes son *como* él. Es decir, el cuaderno uno de José García le puede servir a quienes también buscan expresarse y que, a diferencia de él, sí logran acercarse al cuaderno dos. José García no está hecho para morir, sólo para convertirse en moribundo y éste es apenas el primer paso para alcanzar la muerte contenta.

3.3 El *world seen without a self*

Bernard, por otro lado, podría ser quien está cerca de morir contento. La relación de los seis personajes de *The Waves* con la muerte está pautada por el fallecimiento de Percival en India: “My son is born; Percival is dead. I am upheld by pillars, shored up on either side by stark

²⁶⁴ Gutiérrez Piña, Claudia L., *op. cit.*, p. 97.

²⁶⁵ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 189.

emotions; but which is sorrow, which is joy? I ask, and do not know, only that I need silence, and to be alone and to go out, and to save an hour to consider what has happened to my world, what death has done to my world”²⁶⁶.

La partida de Percival incide en la manera en la que los personajes entienden la vida y la muerte. El primer encuentro con el mundo real después de saber que su amigo ya no está, sólo se convierte en la constatación de ese hecho, el vacío que ha dejado se vuelve real: “This then is the world that Percival sees no longer [...]. The machine then works; I note the rhythm, the throb, but as a thing in which I have no part, since he sees it no longer. (He lies pale and bandaged in some room)”²⁶⁷.

La maquinaria vuelve a aparecer, esta vez para confirmar que ni siquiera la muerte puede hacer que se detenga por más de un momento. En este punto, ante la aparente indiferencia de la vida hacia la muerte, el hijo recién nacido y el amigo perdido, es que Bernard establece su relación con ese instante extremo aunque no corta vínculo con el mundo real, no todavía. En el último capítulo, en el que vuelve a todo lo que ha vivido y en el que ya está atravesando la vejez, cuando ya no sólo se trata de la muerte de Percival ni del suicidio de Rhoda, es que la posibilidad de la muerte, de *su* muerte, se vuelve todavía más latente; es en este apartado en el que anuncia que “Life has destroyed me. No echo comes when I speak, no varied words. This is more truly death than the death of friends, than the death of youth. I am the swathed figure in the hairdresser’s shop taking up only so much space”²⁶⁸.

La relación con el mundo real ya está rota. ¿Significa esto que Bernard puede morir contento? No necesariamente, pues, en un sentido estricto, no escribe. En *The Waves*, como

²⁶⁶ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 108.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 108.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 204.

en *El libro vacío*, aparece la negación: la imposibilidad de la escritura. En *El libro vacío*, lo no escrito potencia la escritura; en *The Waves*, sin embargo, sólo se potencia la posibilidad de la escritura. El momento en el que Bernard podría consumir la muerte contenta es justo al final de la novela:

Yes, this is the eternal renewal, the incessant rise and fall and fall and rise again. And in me too the wave rises. It swells; it arches its back. I am aware once more of a new desire, something rising beneath me like the proud horse whose rider first spurs and then pull him back. What enemy do we now perceive advancing against us, you whom I ride now, as we stand pawing this stretch of pavement? It is death. Death is the enemy. It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man's, like Percival's, when he galloped in India. I strike spurs into my horse. Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!

*The waves broke on the shore.*²⁶⁹

“Death is the enemy”, menciona. Un enemigo al que no se busca apartar, al contrario, a uno hacia el que se dirige. Es decir, en este punto de la obra, después de revisitar su vida, el personaje *podría* escribir porque es justo cuando establece una relación de soberanía con la muerte. Sin embargo, la novela termina. Bernard se queda sólo con la posibilidad, pero prometiendo sobreponerse a la muerte. Aquí se usa el término de la misma manera en la que es entendido por Blanchot: “Sobreponerse quiere decir sobrepasar, pero sosteniendo lo que nos sobrepasa, sin desviarnos ni tender hacia nada que esté más allá”.²⁷⁰ No se trata, entonces, de dominarla. Bernard siente la cercanía de su muerte y se mantiene firme.

¿Sería posible considerar aquel *you* al que le habla desde el inicio del capítulo como la muerte? En la cita de líneas arriba, el pronombre vuelve a aparecer, dejando en claro hacia dónde, hacia qué, se dirige. Adquiriría más sentido el hecho de que lo que *cuenta* es su vida, justamente lo que entrega a la muerte. La búsqueda de Bernard también pasa por el todo de

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 213.

²⁷⁰ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 106.

su existencia, pero a diferencia de José García, a él ya no le queda más vida por vivir y después agotar en la búsqueda del arte. A García, como a Kafka, le falta tiempo y le sobra mundo²⁷¹, mientras que Bernard ha pasado a habitar otro tiempo y ya no le queda mundo. Justo antes de establecer la relación de soberanía con la muerte, este último se hace una pregunta importante:

But how to describe *the world seen without a self*? There are no words. Blue, red – even they distract, even they hide with thickness instead of letting the light through. How to describe or say anything in articulate words again? – save that it fades, save that it undergoes a gradual transformation, becomes, even in the course of one short walk, habitual – this scene also. Blindness returns as one moves and one leaf repeats another.²⁷²

El tiempo de Bernard, a lo largo del último capítulo de la novela, es el del *world seen without a self*. Un tiempo “donde ya no hay trabajo, [la aproximación a] ese punto donde el tiempo ya se ha perdido, donde se entra en la fascinación y la soledad de la ausencia de tiempo”²⁷³. Con la posibilidad de la muerte tan cerca, Bernard se queda sin su *self*; “How can I proceed now, I said, without a self, weightless and visionless, through a world weightless, without illusion?”²⁷⁴, qué le queda por hacer, se pregunta: el último deseo enunciado al final, sobreponerse a la muerte. Una de las principales diferencias entre José García y Bernard es el hecho de que el último renuncia a la posibilidad de volver a decir *yo*, al menos por un momento, lo que

expresa la profundidad de [un] afuera sin intimidad y sin reposo, lo que surge cuando no tenemos más relaciones de posibilidad ni con nosotros mismos ni con nuestra muerte. El arte es la conciencia de ‘esta desgracia’. Describe la situación de quien se perdió a sí mismo, de quien ya no puede decir ‘yo’, de quien en el mismo movimiento perdió el mundo, a la verdad del mundo, de quien pertenece al exilio, a este *tiempo del desamparo* donde, como dice Hölderlin, los dioses ya no están y todavía no son.²⁷⁵

²⁷¹ *Ibidem*, p. 51.

²⁷² Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 206. Las cursivas son nuestras.

²⁷³ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 51.

²⁷⁴ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 205.

²⁷⁵ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 65.

Antes de continuar con esta idea, es necesario mencionar las intenciones que Virginia Woolf enuncia en su *Diario* justo en el momento en el que la trama de *The Waves* le llega: “A intervalos, empiezo a pensar (me fijo en esto porque voy a observar el advenimiento de un libro) una mujer solitaria rumiando un libro de ideas acerca de la vida [...]. Será una tentativa de algo místico, espiritual; aquello que existe cuando no estamos allí”²⁷⁶. Aquello que existe cuando no estamos allí es el *world seen without a self*. La estructura misma de la novela está dada por esta tentativa:

Por qué no inventar un nuevo tipo de obra de teatro, como por ejemplo

Mujer piensa:...

Él hace.

El órgano toca.

Ella escribe.

Ellos dicen:

Ella canta:

La noche habla:

Ellos añoran.

Creo que sería algo en esta línea, aunque ahora mismo no veo qué. Alejado de los hechos, libre; pero concentrado; prosa pero también poesía; una novela y una obra de teatro.²⁷⁷

El buscar hacer a la noche hablar, además del resto de cuestiones que la autora enuncia, son lo que le da la pauta para el *world seen without a self*. “La obra exige al escritor que pierda toda ‘naturaleza’, todo carácter y que, dejando de relacionarse con los otros y consigo mismo por la decisión que lo hace yo, se convierta en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal”²⁷⁸, menciona Blanchot. Las olas que siguen rompiendo en la playa del final de la novela son ese lugar vacío en el que Bernard ya no puede pronunciar su yo y en el que el lenguaje se habla:

Si escribir es descubrir lo interminable, el escritor que penetra esa región no se adelanta hacia lo universal. No va hacia un mundo más seguro, más hermoso, mejor

²⁷⁶ Woolf, Virginia, *Diarios (1952-1930)*, Siruela, Madrid, 2003, p. 106.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 117.

²⁷⁸ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 47.

justificado, donde todo se ordenaría según la claridad de un día justo. No descubre el hermoso lenguaje que habla honorablemente para todos. Lo que en él habla, es que de una u otra manera ya no es él mismo, ya no es nadie. El “Él” que sustituye al “Yo”, ésta es la soledad que alcanza el escritor por medio de la obra. “El” no designa el desinterés objetivo, la indiferencia creadora. “El” no glorifica la conciencia en otro que no sea yo, vuelo de una vida humana que en el espacio imaginario de la obra de arte conservaría la libertad de decir “Yo”. “El” es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no puedo dirigirme a mí, y que a quién mí se dirija no diga “Yo”, no sea él mismo²⁷⁹.

Bernard logra alcanzar este espacio. La posibilidad de la muerte, al final de la novela, está cerca de convertirse en la posibilidad de morir contento. Sólo posibilidad porque, como se ha dicho, el personaje no escribe. Si se vuelve a lo mencionado en el apartado de los cuadernos, al hecho de José García es quien escribe y Bernard quien habla, quizá se entienda mejor la diferencia.

Para García la expresión hablada es “un susurro íntimo”, “el lenguaje tenue de su destino”, uno que se ve alterado cuando escribe en el cuaderno: “La expresión oral y el pensamiento tienen una esencia efímera que no compromete. Lo que da una impresión de informalidad e inconsistencia es la frecuente rectificación de los conceptos que se signan por escrito”²⁸⁰, menciona. La posibilidad de que en una página escriba algo que considera verdadero y que en la siguiente lo niegue es lo que para él hace del habla la expresión auténtica. En *El libro vacío* la escritura potencia la posibilidad de la muerte, pero también el miedo a ella. José García se vuelve consciente de su condición mortal y eso lo compromete con la vida, lo incita a crear algo.

En el último capítulo de *The Waves*, como nada se consigna por escrito por quien lo enuncia, no se compromete a Bernard con la vida. Se queda también como una posibilidad, como la idea de que eso que dice es lo que escribiría, si todavía habitara su tiempo, y después

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 25.

²⁸⁰ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 191.

entregaría a la muerte. Al final, Bernard rompe con el mundo con el significativo gesto de que su cuaderno cae al suelo: “My book, stuffed with phrases, has dropped to the floor. It lies under the table, to be swept up by the chairwoman when she comes wearily at dawn looking for scraps of paper”²⁸¹, mientras que José García se aferra al suyo y a la búsqueda de aquella primera frase.

3.4 La transmutación de la muerte

Ricardo Piglia considera que “*La Odisea* mantiene su función de motor implícito de la escritura y de secreto tácito entre los personajes [de *Ulises*, porque Joyce] trabaja centralmente con la idea de palabras clave no comprendidas, expandidas hasta el límite”²⁸². En este caso, se trataría de la palabra «Metempsicosis», una que Leopold Bloom pronuncia, Molly no entiende, y que se convierte en el núcleo del relato, pues proporciona al lector un “Ulises reencarnado en un judío de Dublín que no recuerda nada de su vida anterior y [una] Penélope reencarnada en Molly, la mujer infiel”²⁸³. Este término, repetido y expandido a lo largo de toda la novela, daría cuenta de la relación intertextual entre una obra y otra, así como de la renovación de la lectura de la ficción que Joyce lleva a cabo.

En lo que a *El libro vacío* y *The Waves* respecta, no se hace presente la reencarnación: el alma de Bernard no transmigra al cuerpo de José García, ni viceversa. Sin embargo, siguiendo la propuesta de Piglia de utilizar una palabra como la que defina acertadamente la relación intertextual que opera en las novelas, se podría decir que el término «Transmutación» es el que da cuenta de la conexión que existe entre los personajes de Vicens

²⁸¹ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 212.

²⁸² Piglia, Ricardo, *op. cit.*, p. 173.

²⁸³ *Ibidem*, p. 171.

y Woolf. Específicamente, se trataría de la “transmutación de la muerte”. En ninguna de las novelas esta palabra es mencionada, pero la pauta para su aparición estaría dada por el deseo de ambos de escribir y el de José García de hacerlo para los que son como él.

Antes de hablar del concepto de transmutación, es necesario mencionar a Orfeo, pues esta figura ocupa un lugar central en el pensamiento blanchotiano. Después de que Orfeo se casa con Eurídice, a ésta le pica una serpiente en el talón. Orfeo, luego de llorar su pérdida, decide ir a buscarla al Hades, ahí logra conmovier a todos con su canto al punto de que se le concede la posibilidad de recuperarla, con la condición de que no volteee a verla hasta que hayan salido de las profundidades. Cuando están cerca de la superficie de la tierra, Orfeo volteea atrás, ávido de verla; en ese momento, Eurídice desaparece²⁸⁴.

Para Blanchot, Orfeo no vence a la muerte, sino que se convierte en el que siempre muere, lo que lo convierte en el poeta por antonomasia, “el poema, si el poema pudiese convertirse en el poeta, el ideal y el ejemplo de la plenitud poética”²⁸⁵ y a Eurídice en “el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la *otra* noche”²⁸⁶. Se podría decir que el arte y la literatura abren otra dimensión que no es la del mundo como realidad objetiva; lo que podría considerarse como lo *diurno*. El poeta, al descender a los infiernos por su canto, logra penetrar en la *noche*²⁸⁷. La obra de Orfeo es la de traer a la luz del día a Eurídice, pues su intención es la de descender y encontrar a su

²⁸⁴ Ovidio Nasón, Publio, *Las Metamorfosis*, Porrúa, México, 2013, pp. 182-183.

²⁸⁵ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 128.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 154.

²⁸⁷ Cabó-Rodríguez, Joan, “La mirada al abismo. Relecturas del mito de Orfeo en la obra de Maurice Blanchot” en *Revista de Filosofía Open Insight Vol. 15, No. 35*, México, 2024. Consultado en línea, disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-24062024000300030

amada. Sin embargo, según Blanchot, Orfeo “olvida la obra que debe cumplir y la olvida necesariamente porque la exigencia última de su movimiento no es que haya obra, sino que alguien se enfrente a ese ‘punto’, capte su esencia allí donde esa esencia aparece, donde es esencial y esencialmente apariencia: en el corazón de la noche”²⁸⁸. No se trata, entonces, de rescatar a Eurídice de la muerte, sino de ver a Eurídice en la muerte, pues Orfeo no la quiere en su verdad diurna, sino “en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado, [...] quiere verla no cuando es visible, sino cuando es invisible, no como la intimidad de una vida familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no hacerla vivir, sino vivir en ella la plenitud de su muerte”²⁸⁹.

Desde que Orfeo desciende a los infiernos se anuncia el fracaso de su empresa porque ésta es condenada por el día, sin embargo, el poeta no puede evitarlo, pues siempre estuvo orientado a Eurídice. A pesar de que “traiciona” su obra, logra cumplirla porque sí ve a su amada, “la vio invisible, la tocó intacta, en su ausencia de sombra, en esa presencia velada y que no disimulaba su ausencia, que era presencia de su ausencia infinita”²⁹⁰. Si Orfeo no se hubiera volteado a verla, no la hubiera podido atraer, porque la atrae, pero solo como ausencia; Eurídice ya no está ahí, él mismo tampoco está, también ha muerto, pero no en una muerte como fin, sino como ausencia que nunca termina.

El error, entonces, sería el deseo de Orfeo de poseer a Eurídice cuando su destino es solo cantarle, porque sólo en el canto tiene poder sobre ella, sólo así puede relacionarse con ella sin profanar la noche, pero también ahí Eurídice ya está perdida; sigue atada al canto. Orfeo pierde a su amada porque la desea más allá de los límites del propio canto, sin embargo,

²⁸⁸ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 155.

²⁸⁹ *Idem*.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 156.

este movimiento es necesario, porque con él libera a Eurídice y se libera él mismo; Orfeo no sólo logra ver en la noche lo que disimula la noche, la *otra* noche, sino que también su mirada se convierte en el don último a la obra “donde la niega, donde la sacrifica trasladándose hacia el origen por el desmesurado movimiento del deseo y donde, sin saberlo, todavía se traslada hacia la obra, hacia el origen de la obra”²⁹¹.

El punto al que se dirige la mirada del poeta no se deja objetivar ni apropiar, se trata, entonces, de un don y un sacrificio, porque la obra no está llamada a emerger, no puede permanecer en la luz, nunca es obra consumada²⁹². Blanchot se pregunta si “¿La inspiración sería entonces ese movimiento problemático en que la esencia de la noche se convierte en lo inesencial, y la intimidad acogedora de la primera noche en la trampa engañosa de la *otra* noche?”²⁹³, la respuesta es que sí. Lo que Orfeo logra experimentar es la *otra* noche, ese momento que siempre es otro porque es la muerte, pero no en un sentido biológico, sino como lo imposible, lo que precisamente se escapa; el abismo.

La muerte nunca es una experiencia personal, en ese sentido, el ser humano no experimenta la muerte, sino la cercanía de la muerte. La muerte es lo absolutamente lejano que le concierne al hombre porque aunque no sepa cómo es o qué hay después, no puede evitar pensar en ello. La otra noche es la manera en la que la muerte se insinúa, pero sin revelarse completamente, porque “La profundidad no se entrega de frente, sólo se revela disimulándose en la obra”²⁹⁴. La otra noche es el punto al que, escribiendo, el escritor se acerca al momento en el que puede dejar de decir “Yo” y en el que lo escrito sugiere la ausencia de Eurídice, la imposibilidad de aprehenderla.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 158.

²⁹² Cabó-Rodríguez, Joan, *op. cit.*

²⁹³ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 157.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 155.

Ahora, si bien la muerte no puede ser vivida, sí puede ser transmutada. Para Blanchot, el proceso de transmutación es aquel en el que “las cosas, todas las cosas, se transforman y se interiorizan haciéndose interiores y naciéndose interiores a sí mismas; transformación de lo visible en invisible y de lo invisible en cada vez más invisible”²⁹⁵. La muerte existe en todo momento, los seres humanos son siempre sus contemporáneos, sin embargo, al tratarse de una experiencia que no es personal, la muerte pareciera convertirse en *otro* lado, en “lo que esencialmente se nos escapa, una especie de trascendencia, pero de la que no podemos decir que tenga valor ni realidad, de la que sólo nos sabemos ‘apartados’”²⁹⁶.

Siguiendo a Blanchot, el principal impedimento para acercarse a ese *otro* lado es la conciencia, o más bien una mala interiorización de la conciencia, porque si bien es cierto que a través de ella se escapa de lo que está presente, también es cierto que “nos entregamos a la representación. Por la representación, restauramos, en nuestra propia intimidad, la violencia del ‘estar frente a’; estamos frente a nosotros, aun cuando miramos desesperadamente fuera de nosotros”²⁹⁷. El autor francés tiene en mente una conciencia habitada por imágenes, una que puede experimentar todo, pues se encuentra libre de los límites espaciotemporales, pero una en la que terminan reinando los objetos, las preocupaciones, los resultados y el deseo de tener; se estaría ligado a la posesión a través de ese mismo “estar frente a”. La mala interiorización de la conciencia sería ese “darse cuenta” que reduce todo a cuentas porque se está pensando constantemente en actuar, hacer y, sobre todo, poseer.

La buena interiorización de la conciencia estaría relacionada con la mirada del animal, pues éste ve el mundo sin proyectarse; su mirada está donde mira y no refleja nada; es libre

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 125.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 119.

²⁹⁷ *Idem*.

en el sentido de que no busca significados ni representaciones, mientras que el ser humano ha aprendido a ver todo como un posible significado. Blanchot menciona que “Por la muerte, ‘miramos hacia afuera con la mirada de un animal’. Por la muerte los ojos *se* invierten, y esa inversión es el otro lado, y el otro lado es el hecho de vivir no ya apartado, sino orientado, introducido en la intimidad de la conversación, no privado de conciencia, sino, por la conciencia, establecido fuera de ella”²⁹⁸.

La esperanza de que se dé una conversión de la interiorización de la conciencia está en la posibilidad de llevarla a ese *otro* lado, el cual no es la realidad objetiva, sino una intimidad mucho más profunda, “lo más interior y lo más invisible, cuando ya no estamos preocupados por el hacer y el actuar, sino libres de nosotros y de las cosas reales y de los fantasmas de las cosas [ese punto donde] ‘el interior y el exterior se reúnen en un solo espacio continuo’”²⁹⁹. El objetivo es esa metamorfosis: orientar las cosas al interior y hacer que lo visible se vuelva invisible; hacer que las cosas pierdan su valor de uso y naturaleza falseada para que penetren en la verdadera profundidad; la transmutación.

Blanchot se pregunta “¿qué pasa cuando, apartándonos cada vez más del exterior, descendemos hacia este espacio imaginario que es la intimidad del corazón?”³⁰⁰, la respuesta es que se da la conversión, todo se comienza a transformar, incluso el ser humano. Este trabajo se opone al de hacer objetos, pero también se le relaciona, porque

en los dos casos se trata de una “transformación”: en el mundo, las cosas son *transformadas* en objeto a fin de apoderarse de ellas, utilizarlas, hacerlas más seguras en la firmeza visible de sus límites y la afirmación de un espacio homogéneo y divisible, pero en el espacio imaginario, son transformadas en lo inasible, fuera del uso y de la usura, no nuestra posesión sino el movimiento de la desposesión que nos despoja de ellas y de nosotros, no seguras: unidas a la intimidad del riesgo, allí donde

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 120.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 123.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 124.

ni ellas ni nosotros estamos al abrigo, sino introducidos sin reserva en un lugar donde nada nos retiene³⁰¹.

El espacio interior es el espacio imaginario, el que traduce las cosas, las hace pasar de un lenguaje a otro, del interior al exterior; el transfigurador por excelencia³⁰². Quien se encarga de traducir las cosas es el poeta y el espacio imaginario es el espacio del poema. Al escribir se vuelve posible interiorizar las cosas, la palabra es el punto en el que la conversión puede realizarse. Blanchot relaciona el espacio imaginario con la capacidad que tiene el ser humano de convertir lo visto en conciencia, dándole un sentido personal al mundo exterior que permite expresarlo desde el interior a través de las palabras³⁰³. Él lo menciona de la siguiente manera:

Hablar es esencialmente transformar lo visible en invisible, es entrar en un espacio que no es divisible, en una intimidad que sin embargo existe fuera de sí. Hablar es establecerse en este punto donde la palabra tiene la necesidad del espacio para resonar y ser oída, y donde el espacio, al convertirse en el movimiento mismo de la palabra, se convierte en la profundidad y la vibración de la mediación³⁰⁴.

Escribir permite acceder a lo Abierto, a la completa incertidumbre que el animal ve. Lo Abierto es el poema y el poema es el punto donde la conciencia puede experimentar la pureza del ser, donde se está más cerca de que la mirada se invierta en su totalidad. Se llega a este punto a través de la transmutación porque ésta es la que permite que la muerte se haga presente en la obra, no como un hecho biológico, sino como algo que la ronda, el vacío, la Eurídice que Orfeo ve. Al escribir, el escritor se expone a la muerte, no como un final, sino como la retirada del mundo porque sale, así sea por un momento, de su subjetividad; deja de decir “Yo”. Se podría decir que la transmutación es el proceso creativo que da como resultado

³⁰¹ *Ibidem*, pp. 126-127.

³⁰² *Ibidem*, p. 127.

³⁰³ Šumilova, Justina, *op. cit.*, p. 145.

³⁰⁴ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 127.

la creación de una idea de la muerte, en la que ésta no es vista como una experiencia que se puede vivir, sino como la constatación de la imposibilidad de este mismo hecho.

La mala interiorización de la conciencia es la que hace que ésta se cierre sobre sí misma, que sólo esté preocupada por poseer y que no permite aceptar la muerte, pues impide cualquier contacto real con el Afuera. Mientras que la buena interiorización de la conciencia se haría presente cuando la muerte se transmuta acertadamente, cuando, consciente de esa imposibilidad, el escritor permite que el lenguaje dé cuenta de ello. La transmutación permitiría el acercamiento con la muerte, no porque al escribir ésta se posea, sino porque se atraviesa como una experiencia de la ausencia: Eurídice ya está perdida, pero de igual manera Orfeo desciende a los infiernos para condenarla a la oscuridad.

Para Blanchot, “[e]scribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto; y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto”³⁰⁵. Se podría decir que los dos personajes de las novelas se convierten en Orfeo, pues ambos se consagran a sus obras. Sin embargo, la interiorización que hacen de la conciencia pareciera ser distinta. Cuando José García comienza a convertir su mundo visto en palabras, lo hace para aprehenderlo, mientras que Bernard, al final de la novela, ya no busca hacer del suyo una realidad objetiva, si vuelve al pasado es para despedirse; en ese punto, lo único que le queda es la posibilidad de la muerte.

Lo que hace que estén de manera distinta ante lo que ha sido su vida hasta ese momento está en la mirada de los personajes. “Todo se juega en el movimiento de ver, cuando mi mirada deja de dirigirse hacia adelante atraída por el tiempo que la lleva hacia los

³⁰⁵*Ibidem*, p. 159.

proyectos y se vuelve para mirar ‘como por encima del hombro, hacia atrás, hacia las cosas’ para alcanzar ‘su existencia cerrada’ que veo entonces terminada”³⁰⁶. En el momento en el que García dice que “ese nudo [su vida, su esposa, sus hijos] únicamente puede ser desatado por lo natural, por lo inexorable, como lo son el instinto y la muerte”³⁰⁷, se vuelve posible concluir que hasta el personaje está consciente de que necesita a la muerte para mirar de otra manera. Como Bernard sí experimenta la cercanía de la muerte, él tiene una actitud distinta: “For many years I crooned complacently, ‘My children... my wife... my house... my dog’ As I let myself in with the latchkey I would go through that familiar ritual and wrap myself in those warm coverings. Now that lovely veil has fallen. I do not want possessions now”³⁰⁸. Es decir, José García intenta aferrarse a lo que es suyo, mientras que Bernard lo que quiere es apartarse.

A Bernard le es más fácil arrojar su cuaderno al suelo porque para empezar no contiene lo mismo que el de José García, pero también porque la muerte lo ha cambiado, “Look now at what Percival has given me”³⁰⁹, dice Rhoda. Lo que les ha dado es el inicio de la conversión. Antes de que Bernard comience a interiorizar la muerte, menciona que “Something lies deeply buried. For one moment I thought to grasp it. But bury it, bury it; let it breed, hidden in the depths of my mind some day to fructify. After a long lifetime, loosely, in a moment of revelation, I may lay hands on it, but now the idea breaks in my hand”³¹⁰. Al experimentar la cercanía de la muerte, el personaje de *The Waves* ya está intentando convertirla en una idea, darle forma en su mente para después poder hablar de ella, fijarla en

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 136.

³⁰⁷ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 204.

³⁰⁸ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 134.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 113.

³¹⁰ *Ibidem*, pp. 111-112.

palabras. La revelación le llega con la certeza de que “All this little affair of ‘being’ is over”³¹¹, pero sucede hasta después de haber pasado por el todo de su vida y la de sus amigos, cuando la muerte ha sido todavía más interiorizada y lo visible se ha vuelto invisible, él lo menciona de esta manera:

To see things without attachment, from the outside, and to realize their beauty in itself – how strange! And then the sense that a burden has been removed; pretense and make-believe and unreality are gone, and lightless has come with a kind of transparency, making oneself invisible and things seen through as one walks – how strange³¹².

Como se recordará, “El escritor [...] obtiene su poder de escribir de una relación anticipada con la muerte”³¹³. En el caso de Bernard, la pérdida de Percival se convierte en la inspiración, en lo que le hace experimentar la cercanía de la muerte y después lo lleva a escribir. Si bien el personaje de *The Waves* se hace con el cuaderno antes de que su amigo muera, una vez Percival cae del caballo en India, comienza a interiorizar la muerte; justo cuando se entera de la noticia, escribe, se podría decir que intenta *crear* la muerte. Lo que escribe no es suficiente para lograrlo, pero de igual manera pronuncia con la voz de la conciencia cuestiones que resultan importantes, pues más que *crear* la muerte de Percival, lo que hace es hablar de una vida que convive con la muerte:

I remember, as a boy, his curious air of detachment. And go on to say (my eyes fill with tears and then dry), ‘But this is better than one had dared to hope’. I say, addressing what is abstract, facing me eyeless at the end of the avenue, in the sky, ‘Is this the utmost you can do?’ Then we have triumphed. You have done your utmost, I say, addressing that blank and brutal face (for he was twenty-five and should have lived to be eighty) without avail. I am not going to lie down and weep away a life of care. (An entry to be made in my pocketbook; contempt for those who inflict meaningless death)³¹⁴.

³¹¹ *Ibidem*, p. 207.

³¹² *Ibidem*, p. 190.

³¹³ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 81.

³¹⁴ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 109.

Resulta significativo el gesto de que el personaje no va a quedarse lamentando una vida de preocupaciones, pues este mismo hecho es el que lo lleva a escribir. La entrada en su cuaderno sigue siendo fragmentaria (eso no cambia en ninguno de los momentos en el que se decide a escribir algo), pero es posible ver cómo desde que se entera de lo sucedido se comienza a operar un cambio en su pensamiento. Más adelante, intenta alcanzar a su amigo. El cuerpo de Percival sigue en India, pero busca dirigirse a él de alguna forma: “I ask, if I shall never see you again and fix my eyes on that solidity, what form will our communication take? You have gone across the court, further and further, drawing finer and finer threads between us. But you exist somewhere. Something of you remains”³¹⁵. Como Orfeo, Bernard trata de llegar a alguien que ya está perdido. Hay algo de Percival que, como Eurídice, todavía existe, pero que sólo se encuentra presente en el canto de Bernard. Es en este punto en el que empieza la búsqueda de lo esencial para el personaje; ha iniciado el descenso.

La tarea del escritor no consiste “en entregarse a lo indeciso del ser, sino en darle decisión, exactitud y forma o, incluso, [...] ‘hacer cosas a partir de la angustia’, elevar la incertidumbre de la angustia a la decisión de una palabra justa”³¹⁶. Freud define la angustia como “un estado semejante a la expectación del peligro y preparación para el mismo, aunque nos sea desconocido”³¹⁷. Experimentar la cercanía de la muerte, en este caso a través de la muerte del *otro*, es lo que prepararía a los personajes para lo desconocido, para la posibilidad de su muerte, más importante aún, es lo que los incitaría a escribir. La angustia de Bernard podría ser la inspiración de José García. Si bien no es posible asegurar que entre los dos personajes exista alguna interacción, sí hay algo que se señala en *El libro vacío* que resulta

³¹⁵ *Ibidem*, p. 110.

³¹⁶ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 129.

³¹⁷ Freud, Sigmund, “Más allá del principio del placer”, pp. 95-160, en Freud, Sigmund, *Psicología de las masas*, Alianza Editorial, Madrid, 2023, p. 102.

interesante para este análisis. García menciona: “Y lo único que honestamente puedo expresar es que lo que quisiera escribir, o ya está escrito en los libros que me conmueven, o será escrito algún día por otros hombres, en unos cuadernos que no se parecerán en nada a los míos, tan tristemente llenos, éste, de importancia, y el otro, de blanca e inútil espera”³¹⁸. ¿Sería *The Waves* uno de esos libros que conmueven a José García? Tal vez.

Al principio de *El libro vacío*, García menciona que cuando dice que escribe para sí y no para los demás es, en realidad, una mentira: “No escribo para mí. Se dice eso, pero en el fondo hay una necesidad de ser leído, de llegar lejos; hay un anhelo de frondosidad, de expansión”³¹⁹. A pesar de ese anhelo llega un punto en el que descubre que no puede darle a leer su cuaderno a cualquier persona, prácticamente a nadie. La respuesta a las preguntas “¿De qué van a servir? ¿A quién van a servir?”³²⁰ y “¿a quién puedo dirigirme?”³²¹, de nuevo, podría ser Bernard. El encuentro de José García con un hombre en el parque lo deja con una extraña sensación, la de que: “me había dirigido, infortunadamente, a alguien que no me merecía. Me sentí superior”³²², pues está buscando hablar con alguien que lo entienda.

A Bernard le sucede algo similar. Cuando intenta escribirle una carta a la mujer que después se casa con alguien más, menciona “I let fly my tremendous battery of phrases upon someone quite inappropriate”³²³; no se siente de esta manera cuando se dirige a sus amigos, porque éstos forman parte de él y de su vida. Si se sigue considerando a García como una más de las *many people* que son Bernard, se podría decir que el personaje de Woolf sería uno con el que el de Vicens “[pudiera ir] al fondo de nosotros mismos, a nuestros sitios turbios y

³¹⁸ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 100.

³¹⁹ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 32.

³²⁰ *Ibidem*, p. 96

³²¹ *Ibidem*, p. 182.

³²² *Ibidem*, p. 82.

³²³ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 180.

doloridos, a esos sitios donde el hombre padece la angustia de serlo y de no serlo en la medida ideal”³²⁴; el hombre al que podría dejarle su cuaderno y con eso ayudarlo a morir contento.

García, sin embargo, se sigue mostrando renuente de compartir lo que ha escrito con alguien:

No quiero compartir con nadie mi trayecto áspero; siento que este dolor, esta especie de asfixia, esta desesperada sensación de encontrarme siempre en el mismo sitio, sólo a mí me pertenecen y sólo yo debo sufrirlos. No quiero disminuir su peso ni compartir mi fatiga de soportarlo. Tal vez eso sea, en toda mi vida, lo único mío, definitivamente mío. La compañía, el estímulo, no pueden recibirse, ni siquiera desearse, en ese profundo momento en que algo, no se sabe qué, está ocurriendo dentro del hombre que trata de expresarse. Y cada palabra de mi cuaderno representa uno de esos momentos indescriptibles. Si Lorenzo lo leyera algún día, ¿podría comprender esto? ¿Podría ver en él todo lo que no digo y todo el dolor que me causa el no poder decirlo? Este vacío, lo sé muy bien, no dice nada. Pero yo sé, yo únicamente, que ese vacío está lleno de mí mismo. Esto no lo puedo explicar en otra forma y es imposible exigir o esperar que alguien escuche lo que no he podido decir nunca, a pesar de mis esfuerzos³²⁵.

José García tiene razón, Lorenzo no lo entendería porque para empezar se trata de un niño, pero tal vez Bernard sí. Una vez más se vuelve al inevitable “mi”; esa asfixia tan suya y la necesidad de expresarse que menciona las comparte con el personaje de *The Waves*. Por un lado el “¡Estoy tan harto, tan cansado de esta vida estúpida! No tengo tiempo ni calma para hacer nada distinto. Me vuelvo loco entre tantos días exactos, cortados por un molde”³²⁶ y por el otro “Lord, how unutterable disgusting life is! What dirty tricks it plays on us; one moment free; the next, this”³²⁷. En las dos historias siempre una mano pasando la hoja del calendario, el “Must, must, must – detestable word”³²⁸.

Así, aunque García no lo haga de manera consciente, sí está ayudando a alguien con sus pensamientos. Se debe recordar que si bien Bernard es quien está más cerca de morir

³²⁴ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 93.

³²⁵ *Ibidem*, pp. 194-195.

³²⁶ *Ibidem*, p. 198.

³²⁷ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 210.

³²⁸ *Idem*.

contento, todavía se refiere a la muerte como enemiga, si hubiera escrito algo más que solo frases en sus cuadernos, esto hubiera sido diferente. Como se dijo, no lo hace porque justo en el momento en el que puede hacerlo la novela termina. Sin embargo, antes de que esto suceda el personaje menciona algo importante:

On the skirt of every agony sits some observant fellow who points; who whispers [...] *he* directed me to that which is beyond and outside our own predicament; to that which is symbolic, and thus perhaps permanent, if there is any permanence in our sleeping, eating, breathing, so animal, so spiritual and tumultuous life³²⁹.

El pronombre aquí no es el *you* que tal vez sea la muerte, sino *he*. ¿Es José García ese “observant fellow” del que habla Bernard? Los dos personajes se terminan apoyando mutuamente, cuando uno hace una pregunta el otro le da la respuesta. García podría ser como Neville, quien está seguro de que “it is to Bernard that I shall put the question, Who am I?”³³⁰, pregunta que se hace en repetidas ocasiones el protagonista de *El libro vacío*. García también podría usar las frases de Bernard, ser a quien le serviría “butterfly powder” para describir cómo se ve el sol en la ventana y quien le hablaría de aquello que es simbólico y permanente. Bernard señala que “I have made up thousands of stories; I have filled innumerable notebooks with phrases to be used when I have found the true story, the one story to which all these phrases refer. But I have never yet found that story. And I begin to ask, Are there stories?”³³¹. Las hay, pero no es él quien tiene que encontrarla, menos aún escribirla: “But which is the true story? That I do not know. Hence I keep my phrases hung like clothes in a cupboard, waiting for someone to wear them. Thus waiting, thus speculating, making this and then another, I do not cling to life”³³².

³²⁹ *Ibidem*, p. 179.

³³⁰ *Ibidem*, p. 58.

³³¹ *Ibidem*, p. 134.

³³² *Ibidem*, p. 157.

García podría ser el que usando esas frases llegara a escribir. Parece ser, señala Blanchot, que “sólo pudiésemos morir confiando nuestra muerte a algún otro”³³³. Por esta razón Bernard lo necesita, para que con la posibilidad de su muerte García experimente la cercanía de la muerte, ayudándolo a reconocer la existencia de la gran angustia del miedo a la muerte, lo que lo llevaría a escribir, pues el personaje de *The Waves* no va a poder hacerlo más allá de unas cuantas frases en sus cuadernos. “Para escribir es necesario escribir”³³⁴, continúa Blanchot. José García podría escribir gracias a que Bernard escribe. El personaje de *The Waves* está más cerca de la mirada del animal, pues logra perder su *self* en el proceso. García, por su parte, se queda en la mirada de Orfeo, ¿Bernard sería su Eurídice? Tal vez no en un sentido estricto porque no hay una verdadera interacción, pero la posibilidad está. La inspiración que orienta al poeta a Eurídice es un movimiento que no se puede resistir aunque de esta inspiración no se presiente más que el fracaso, la imposibilidad de su realización; por eso la primera palabra de José García es un no. Si se piensa que, en un primer momento, la obra del protagonista de *El libro vacío* es la de ayudar a Bernard a morir contento, como Orfeo termina olvidándose de ella, pero en el proceso hace caso a una exigencia más profunda.

3.5 “La única experiencia que nunca describiré”

Virginia Woolf y Josefina Vicens querían vivir sus muertes, estar de alguna manera conscientes en el momento en el que sucedieran, lo que les generaba cierta inquietud por tratar de dar cuenta del tránsito que les esperaba. Vicens se consideraba a sí misma necrófila

³³³ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 150.

³³⁴ *Ibidem*, p. 159.

y decía que su relación con la muerte era “bastante cordial y sin nada de miedo [...], en absoluto”³³⁵. Mientras que Woolf, en la entrada del 23 de noviembre de 1926 de su diario, menciona que:

La vida es, como he dicho desde que tenía 10 años, terriblemente interesante -en todo caso, más rápida, más intensa a los 44 que a los 24- también más desesperada, supongo, a medida que el río se precipita al Niágara: mi nueva visión de la muerte; activa, positiva, como todo lo demás, emocionante; y de gran importancia, como experiencia³³⁶.

A pesar de que las dos autoras querían dar cuenta de ese momento, sabían que no iban a poder hacerlo. Para Woolf, la muerte es “«La única experiencia que nunca describiré»”³³⁷. Josefina Vicens, por su parte, menciona que “Tengo pavor de morir inconsciente, porque quiero sentir ese tránsito. No sé si ahí acabe todo; no lo puedo demostrar; no sé si como yo pienso haya otros estadios donde se quede el espíritu, el alma, en fin”³³⁸.

En el momento en el que ambas comienzan a escribir sus novelas, ya han experimentado la cercanía de la muerte. Vicens señala: “He sentido mucho la no presencia de gente de mi gran afecto, el que no tenga su presencia, pero no estoy desesperada porque haya muerto. Digo: ‘¿Qué está haciendo?, ¿cómo será aquello?’ Claro, cuando yo muera, si no hay nada, pues no hay nada, y si hay algo, pues no lo voy a poder decir. Pero es una idea, es mi conexión con la muerte”³³⁹. Dice Blanchot que “Toda vez que nos desviamos hay muerte y lo que llamamos el momento de morir no es más que el desvío extremo, la curva excesiva, el punto límite más allá del cual todo se invierte”³⁴⁰; cuando empiezan a aparecer inquietudes del tipo ¿cómo será aquello? es que se manifiesta la desviación.

³³⁵ Vicens, Josefina, “Josefina Vicens”, p. 137.

³³⁶ Woolf, Virginia, *Diarios 1925-1930*, p. 108.

³³⁷ Woolf, Virginia, *Diarios 1925-1930*, p. 108.

³³⁸ Vicens, Josefina, “Josefina Vicens”, p. 137.

³³⁹ *Ibidem*, p. 138.

³⁴⁰ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 132.

La escritora tabasqueña a lo largo de su producción literaria escribió sobre la muerte. Su segunda novela, *Los años falsos*, tiene como escenario el panteón en el que está enterrado Alfonso y al que acude Ponchito con su madre y sus hermanas para limpiar la tumba de su padre; la idea del muerto en vida porque el protagonista vive una vida que no es la de él y que no lo hace feliz está presente en esta obra. Después de ganar el Premio Xavier Villaurrutia, Vicens comenzó a escribir otro libro, ella menciona que se trataba de: “una novela en la que trabajé durante tres años y que destruí por entero. Empezaba cuando un personaje desahuciado sale del consultorio del doctor y entonces comienza a ver la vida de una manera distinta”³⁴¹. Esta obra no llegó a realizarse, pero en su cuento “Petrita” hay otra manifestación de la desviación, pues la protagonista de éste quiere saber qué hay después de la muerte:

-¿Qué sentiste, Petrita, en el momento de morir? [...] ¿Qué sentiste, Petrita, cuando todo se fue poniendo negro a tu alrededor y abrías muy grandes tus ojos, cuando sentiste que ibas cayendo a un pozo y no llegabas nunca al fondo? Dímelo tú, dímelo, a todos he preguntado, nadie ha podido decírmelo. ¡Dímelo! ¿Se descansa en la muerte?³⁴².

En *El libro vacío* no hay personajes que mueran, sí hubo un punto en el que la autora estaba considerando la idea de que la muerte como hecho biológico se hiciera presente: “estaba absolutamente dispuesta a que Lorenzo [el hijo menor de José García] muriera; tan estaba preparado que lo hice enfermizo, débil. Pero no se me pudo morir: al ir escribiendo, el personaje fue tomando vida propia”³⁴³. A pesar de que Lorenzo no murió, en la novela se tiene a un protagonista muy consciente de la muerte, por un lado está la *gran angustia del miedo a la muerte*, con la que se reconoce como mortal, y por otro lado una idea de muerte

³⁴¹ González Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo, *op. cit.*, p. 55.

³⁴² Vicens, Josefina, “Petrita” en Vicens, Josefina, *Las crónicas de Pepe Faroles y otras escrituras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2022, pp. 295-299, p. 298.

³⁴³ González Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo, *op. cit.*, p. 33.

que aparece cuando intenta comunicarse con alguien más y no puede hacerlo: “Y el impulso se me queda dentro, quieto, silencioso, sin atreverse a vivir, que es como morir antes de la hora”³⁴⁴. Ese morir antes de la hora podría estar relacionado con no querer entregarse a la pasividad de la muerte, sino crear algo con la cercanía que se siente.

Por su parte, Virginia Woolf menciona que en todas sus novelas se encuentran la vida y la muerte³⁴⁵. Después de escribir *Al faro*, la autora escribe lo siguiente: “Tengo la idea de inventarme un nuevo nombre para mis libros que suplante a «novela». Una nueva _____ de Virginia Woolf. Pero ¿qué? ¿Elegía?”³⁴⁶. La elegía es una “composición lírica en que se lamenta la muerte de una persona o cualquier otro acontecimiento infortunado”³⁴⁷. *The Waves* podría entrar en esta nueva clasificación. Cabría preguntarse ahora si la muerte que se lamenta en la séptima obra de Woolf es sólo la de Percival. En la entrada del 18 de junio de 1927, la autora menciona:

Las falenas [nombre inicial de *The Waves*] recubrirán todo el esqueleto que esboqué aquí: la obra teatral-poema; la idea de una corriente continua, no sólo de pensamiento humano, sino también el barco, la noche, etc.; todo fluyendo unido; atravesado por la llegada de las brillantes falenas. Un hombre y una mujer están sentados a la mesa hablando. ¿O deberían estar callados? Tiene que ser una historia de amor: al final ella deja entrar a la última falena grande. Los contrastes podrían ser algo de este sentido: ella podría hablar, o pensar, acerca de la edad de la tierra, *la muerte de la humanidad*; y no cesan de llegar falenas. Tal vez al hombre se le podría dejar absolutamente borroso³⁴⁸.

Éstas son las primeras intenciones de Woolf al momento de empezar a trabajar en la novela, la idea fue madurando y se terminó convirtiendo en otra cosa, sin embargo, la cita tiene su grado de importancia porque uno podría arriesgar e imaginar que el hombre y la

³⁴⁴ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 77.

³⁴⁵ Woolf, Virginia, *Diarios 1925-1930*, p. 32.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 150.

³⁴⁷ Real Academia Española, “Definición de Elegía” en RAE, *Diccionario de la Lengua Española*, España, consultado en línea, disponible en: <https://dle.rae.es/eleg%C3%ADa>

³⁴⁸ Woolf, *Diarios 1925-1930*, p. 126.

mujer que están sentados a la mesa hablando se convirtieron en Bernard y el *you* del último capítulo. Resulta todavía más importante el hecho de que en lo que *ella* piensa sea la muerte de la humanidad. En *The Waves*, entonces, el proyecto inicial no era sólo lamentar la muerte de Percival, sino la de todos.

Como en las dos autoras se manifiesta la intención de dar cuenta de la muerte, se podría decir que ambas logran hacerse con la mirada de Orfeo que, como se recordará, es con la que da comienzo la escritura. Blanchot menciona que se necesita el poder del arte para poder iniciar el descenso: “no se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, sólo se puede dirigir en el espacio abierto por el movimiento de escribir”³⁴⁹. Una vez el viaje ha iniciado, se puede pensar que entre más se escribe se logrará encontrar la verdadera profundidad: la muerte. Pero hay que recordar que ésta sólo aparece en la obra disimulándose, es por ello que:

Lo que se escribe entrega a quien escribe a una afirmación sobre la que no tiene autoridad, que es inconsistente, que no afirma nada, que no es el reposo, la dignidad del silencio, porque es lo que aún habla cuando todo ha sido dicho, lo que no precede a la palabra, porque más bien le impide ser palabra que comienza, porque le retira el derecho y el poder de interrumpirse³⁵⁰.

Al intentar crear una idea de la muerte se busca afirmar algo de lo que nunca se tiene el poder de hacerlo porque la única certeza que existe es la de que en ella “Se muere”. Escribir está relacionado con el momento de morir porque al iniciar, el escritor sale, así sea por un momento, de su subjetividad para experimentar la muerte; se vuelve impersonal. Es decir, experimenta la muerte de otro, que en este caso sería la de sus personajes; Blanchot lo menciona de esta manera: “Escribir es romper el vínculo que une la palabra a mí mismo, romper la relación que me hace hablar hacia ‘ti’, porque me da la palabra con el sentido que

³⁴⁹ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 159.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 22.

esta palabra recibe de ti porque te interpreta; es la interpretación que comienza en mí porque termina en ti”³⁵¹. Se trata de crear una idea de la muerte, pero las palabras que se usan ya no le pertenecen al escritor, se convierten en lenguaje. Para poder experimentar la cercanía de la muerte, entonces, el escritor debe dejar de decir “Yo”.

Al lidiar con el deseo de escribir, Bernard y José García se enfrentan a la posibilidad de perder su “Yo”. En los dos personajes se halla presente la desviación, los dos se vuelven conscientes de su propia mortalidad, saben que pueden morir. Ambos también comprenden que, aunque murieran, no podrían hablar de ello. Lo mismo que sus autoras, presienten que el lenguaje con el que cuentan no les es suficiente para representar ciertas experiencias. Bernard menciona que “Life is not susceptible perhaps to the treatment we give it when we try to tell it”³⁵². Mientras que José García, cuando intenta escribir sobre lo que sucedió con Reyes, dice que “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”³⁵³. A lo largo de las novelas se vuelve posible ver cómo los personajes van luchando con las frases y las palabras, como si éstas no les sirvieran para reflejar todo lo que quieren en sus historias. El personaje de *The Waves* está seguro de que:

But for pain words are lacking. There should be cries, cracks, fissures, whiteness passing over chintz covers, interference with the sense of time, of space; the sense also of extreme fixity in passing objects; and sounds very remote and then very close; flesh being gashed and blood spurting, a joint suddenly twisted – beneath all of which appears something very important, yet very remote, to be just held in solitude³⁵⁴.

Para Bernard hay cosas que no se pueden expresar con las palabras. La muerte y el dolor son algunas de ellas. El personaje continúa diciendo que desconfía de las vidas que se

³⁵¹ *Idem.*

³⁵² Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 192.

³⁵³ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 168.

³⁵⁴ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 190.

crean en las hojas de papel porque “what is the use of painfully elaborating these consecutive sentences when what one needs is nothing consecutive but a bark, a groan?”³⁵⁵. Escribir únicamente “gemido” o la onomatopeya de un ladrido no es suficiente. Bernard comienza a anhelar “some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement. I begin to seek some design more in accordance with those moments of humiliation and triumph that come now and then undeniably”³⁵⁶. La novela termina sin que pueda encontrar este lenguaje que le permita expresar todo lo que desea. Se podría decir que ésta es una de las razones que le imposibilitan escribir, pero antes de ahondar en esta idea, se debe hablar de lo que José García siente cuando intenta lidiar con el lenguaje y se da cuenta de que éste tampoco le alcanza:

Veo escritas, escritas por mí, esas frases cuyo recuerdo todavía me estremece, y que sin embargo se quedan desnudas, dulzonas, porque no tienen ya, ni puedo hacer que tengan al escribirlas, eso que las hacía respetables y conmovedoras [...]. 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 vigor; si todo eso me fuera posible, cualquier relato que sobre ella hiciera tendría la intensidad y la medida justas. Pero así, no puedo hablar de ella. Sería como dismantelarla, como exhibirla sin recato alguno. No puedo hacerlo. Me pidió perdón un día. Un perdón improvisado y tierno que no olvidaré jamás. Es todo lo que puedo decir”³⁵⁷.

En este punto, García sabe que no va a poder hablar de su abuelita sin importar cuánto lo intente, pues hay algo que nunca va a alcanzar a transmitir. Parece que la describe, el personaje se manifiesta pero como ausencia, como eso que es y que José García nunca podrá trasladar a la página en blanco. A diferencia de Bernard, José García no anhela un lenguaje especial, pero sí se pregunta “¿Cómo harán los que escriben? ¿Cómo lograrán que sus

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 181.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 172.

³⁵⁷ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 42.

palabras los obedezcan? Las mías van por donde quieren, por donde pueden. Cuando ya las veo escritas, cuando con una vergüenza golosa las releo, me dan pena. Siento que van desprendiéndose de mí y cayendo en mi cuaderno”³⁵⁸. La posibilidad de relectura y la de avergonzarse de lo que ha escrito, es también parte de lo que hace que no pueda desprenderse de su “Yo” para escribir en los términos deseados.

Como se recordará, el espacio del poema es el que posibilita que lo visible se vuelva invisible a través de una buena interiorización de la conciencia. En este espacio se realiza la transmutación de la muerte, el sentido es cambiado o construido por quien escribe. La muerte, en el pensamiento de Blanchot, no es sólo la idea de la muerte como un hecho biológico, sino también el hecho de que las cosas “mueren” cuando pierden el sentido o éste es separado de ellas. La muerte, entonces, es una metáfora de la representación del límite. El infinito de posibilidades desaparece en el momento en el que algo se signa; el espacio del poema produce las cosas, las hace nacer en su invisibilidad, pero como una representación de las mismas, no como la cosa en sí³⁵⁹.

El espacio literario es el espacio de la creación porque en él, como se dijo, el ser humano logra transformar lo visto en conciencia, pero es también un espacio de muerte porque, cuando da inicio el proceso de conversión y las cosas comienzan a escribirse, algo “muere” o permanece muerto, como la Eurídice que no se deja objetivar. El espacio literario, entonces, tiene una doble función: permite que algo sea al momento de decirlo o escribirlo, pero en ese mismo instante muere porque se inscribe de alguna forma, “Thus, writing is both

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 69.

³⁵⁹ Šumilova, Justina, *op. cit.*, p. 145.

destructive and creative at the same time as it has the power of transformation and erosion”³⁶⁰.

Menciona Blanchot que al escribir se lidia con dos tipos de palabras: la bruta y la esencial. La primera es la que se refiere a la realidad de las cosas, la que da las cosas en su presencia, como representación. Mientras que la segunda es la que las hace desaparecer, la que únicamente las evoca. Si a través de la interiorización de la conciencia, las cosas visibles pueden transformarse en invisible, entonces se podría decir que la palabra pura es la palabra del pensamiento. En un primer momento, el autor francés está tentado a decir que “el lenguaje del pensamiento es por excelencia el lenguaje poético, y que el sentido, la noción pura, la idea deben convertirse en la preocupación del poeta, siendo esto lo único que nos libera del peso de las cosas, de la informe plenitud natural”³⁶¹. Esta idea está relacionada a lo propuesto por Platón en el *Cratilo*, donde la poesía estaría cerca de la idea.

Blanchot continúa señalando que la palabra bruta, en realidad, no representa ni está presente, contrario a lo que se pueda pensar. Es cierto que ésta remite al mundo y que sirve, porque se usa constantemente, pero ella misma desaparece, se convierte en nada, una nada que actúa y que trabaja, pero nada a final de cuentas. “En la palabra bruta o inmediata el lenguaje se calla como lenguaje, pero en él los seres hablan, y como consecuencia del *uso* que es su destino [...] los seres hablan como valores, toman la apariencia estable de objetos existentes”³⁶². Se trata del lenguaje ordinario, del lenguaje del mundo que se presenta como la idea de que la verdad siempre es inmediata porque esta palabra forma parte de la realidad cotidiana, pero que termina ocultando algo que está lejos y que es inalcanzable.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 146.

³⁶¹ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 33.

³⁶² *Ibidem*, p. 34.

Lo mismo sucede con la palabra del pensamiento, porque al final termina remitiendo al mundo, así que tampoco es la del lenguaje poético. La palabra poética, entonces, se opone a la palabra ordinaria y a la del pensamiento porque “En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente, lo que habla no son ya los seres y sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad. En la palabra poética se expresa que los seres se callan”³⁶³. La palabra tiene deseos de ser, pero deja de ser palabra de una persona, en ella nadie habla y lo que dice no lo dice nadie. Se convierte en el punto en el que el lenguaje adquiere toda su potencia. Esta palabra se manifiesta en la literatura, pero la literatura es ese no-lugar paradójico que permite que algo sea pero que lo mata en el mismo momento en el que es. Para Blanchot, las palabras

tienen el poder de hacer desaparecer las cosas, de hacerlas aparecer en tanto desaparecidas, apariencia que no es sino la de una desaparición, presencia que a su vez regresa a la ausencia por el movimiento de erosión y de usura que es el alma y la vida de las palabras, que obtiene luz de ellas porque se extinguen, claridad de la oscuridad. Pero al tener este poder de hacer que las cosas se “levanten” del seno de su ausencia, tienen también el poder de desaparecer allí ellas mismas, de volverse maravillosamente ausentes en el seno del todo que realizan, que proclaman anulándose³⁶⁴.

Cuando los personajes vuelven a sus vidas para tratar de contar una historia, su vida se aleja de las palabras que escriben, pero al mismo tiempo esa vida nace en el sentido de que se presenta al lector a través de éstas. Hay, sin embargo, cosas que solo se sugieren en las novelas o que, como la abuelita de García, aparecen como ausencia. Volviendo a la conciencia de los personajes, porque es de la que se valen para poder escribir, se podría decir que, hasta cierto punto, es demasiado consciente en los dos casos. José García sabe que la muerte existe, no la pone en duda, pero cuando escribe, la interiorización de la conciencia se

³⁶³ *Ibidem*, p. 35.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 37.

mueve de un lado a otro, a ratos es buena y a ratos es mala, en los términos enunciados por Blanchot.

José García no sólo vuelve a su conciencia para buscar el material de su escritura, sino que también vuelve a lo que ha escrito, la relectura se hace presente, también la negación y la vergüenza: “Falso, todo falso. El encuentro con lo que he escrito algunos días antes, siempre me desagrada”³⁶⁵, señala. Lo que escribe se mueve entre la palabra bruta y la palabra poética. Hay momentos en los que la palabra bruta puede convertirse en palabra poética, pero cuando el protagonista de *El libro vacío* parece estar más cerca de alcanzar el punto en el que el lenguaje se habla, siempre regresa a la palabra del mundo; inevitablemente vuelve a los “mis”. Hay un momento en el que García roza el abismo, él lo llama “la embriaguez” y este estado se desprende de la gran angustia del miedo a la muerte:

En ocasiones, para adormecerla, me emborracho. Y sí, durante la embriaguez siento como un desnudo interior, un arrojo que me contenta y me exalta. ¡Me voy de mí, me voy de mi temblor, me voy de mi muerte! ¿A dónde? A lo mismo tal vez -el hombre no puede inventarse totalmente-, pero me siento armado. No sabría, cuando regreso, describir esas armas. Ni cuando estoy allá podría hacerlo, porque no van añadidas, puestas encima, sino que forman parte de mí. No sé cómo son; sólo sé que son adecuadas³⁶⁶.

En este punto, el personaje se acerca al *otro* lado, la *otra* noche comienza a manifestarse; él mismo lo menciona, en ese lugar “No siento miedo de morir, porque la muerte tiene el mismo sentido natural, incorporado, que tiene todo lo demás. Es otro hecho sencillo, no una pregunta”³⁶⁷. La embriaguez es la transmutación: “no es propiamente perder el sentido de las cosas; es cambiar el sentido”³⁶⁸. Con la *gran angustia del miedo a la muerte*, García se reconoce como mortal y comienza a escribir, lo que adormece esa misma angustia

³⁶⁵ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 95.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 59.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 60.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 61.

y hace que se mueve al *otro* lado, donde el sentido de morir cambia, donde ya no se tiene miedo a la posibilidad de morir, sino que se reconoce lo que Blanchot señala, que “morir no será morir sino transformar el hecho de la muerte, donde el esfuerzo por enseñarnos a no renegar del extremo, a exponernos a la intimidad trastornante de nuestro fin terminará en la afirmación apacible de que no hay muerto, que ‘cerca de la muerte, no se ve más la muerte’”³⁶⁹.

En el allá señalado por García es donde el lenguaje se habla y se está más cerca de alcanzar el punto central de la obra y de voltear a ver a Eurídice, pero como Orfeo, el personaje la pierde porque cuando se da cuenta de la existencia de ese *otro* lado, cuando oye la *otra* noche, ya está de regreso en el acá, “oyendo los reproches de mi mujer y los discretos consejos de mis amigos”³⁷⁰. El allá es el punto que Bernard sí logra alcanzar. Se podría decir que la conciencia de Bernard es una mucho más interior y por lo tanto más consciente; esta característica es la que hace que a diferencia de García, Bernard sí se quede sin su “Yo”, pero también es la que imposibilita la escritura. Cuando el personaje de *The Waves* dice:

Immeasurably receptive, holding everything, trembling with fullness, yet clear, contained -so my being seems, now that desire urges it no more out and away; now that curiosity no longer dyes it a thousand colours. It lies deep, tideless, immune, now that he is dead, the man I called ‘Bernard’, the man who kept a book in his pocket in which he made notes – phrases for the moon, notes of features; how people looked, turned, dropped their cigarette ends; under B, butterfly powder, under D, ways of naming death. But now let the door open, the glass door that is forever turning on its hinges. Let a woman come, let a young man in evening dress with a moustache sit down: is there anything that they can tell me? No! I know that too [...] The shook of the falling wave which has sounded all my life, which woke me so that I saw the gold loop on the cupboard, no longer makes quiver what I hold³⁷¹.

³⁶⁹ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 132.

³⁷⁰ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 62.

³⁷¹ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 209.

De nuevo está el recordatorio de que Bernard se ha quedado sin su *self*, aquí también se reconoce esa conciencia más consciente, pero que comete el error de encerrarse en sí misma; “Bernard” ya está muerto, pero su conciencia se reconoce como superior, como la que ha visto todo y ya nadie le puede enseñar nada nuevo. Cuando el personaje se pregunta “how to describe the world seen without a self” él mismo se responde: no es posible. Como García, describe cosas que podrían servir, pero éstas se manifiestan en tanto que ausencia. Este reconocimiento se convierte en la imposibilidad de escritura porque al estar tan consciente de que nunca podrá dar cuenta de este tipo de experiencias, Bernard ya ni siquiera lo intenta porque sabe que no vale la pena.

El hecho de que la conciencia de Bernard sea tan interior y consciente también lo convierte en un moribundo porque empieza a morir de esa muerte que nunca le llega. Pareciera que ambos personajes intentan huir de la cercanía de la muerte porque reconocen que no pueden escribir de una manera adecuada. José García, al final del primer capítulo de *El libro vacío*, señala: “No escribir. Nada más. No escribir. Ésa es la fórmula. Y levantarme ahora mismo, lavarme las manos y huir. ¿Por qué digo huir? Simplemente irme. Tengo que ser sencillo. Debo irme. Así no tengo que explicar nada. Debo poner un punto y levantarme. Nada más”³⁷², pero no puede hacerlo porque ya ha empezado a escribir.

Blanchot menciona que “El riesgo de entregarse a lo inesencial es en sí mismo esencial. Huirle es atarlo a nuestros pasos, entonces es la sombra que siempre nos sigue y que siempre nos precede”³⁷³. Los dos personajes ya están atados a sus obras, ya no pueden detenerse aunque lo intenten, el descenso comenzó en el momento en el que se hicieron con sus cuadernos. Los dos personajes rozan el abismo y ambos también vuelven a su “Yo”. José

³⁷² Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 27.

³⁷³ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 153.

García con la búsqueda incansable de una primera frase impresionante y Bernard cuando recuerda que la posibilidad de morir sigue existiendo y trata de sobreponerse a la muerte. En las dos novelas, entonces, está la circularidad, porque “del no-ser hay que regresar eternamente al ser”³⁷⁴, de sentir la cercanía de la muerte a tratar de dar cuenta de ello para encontrar la imposibilidad en el proceso y reconocerlo.

Como se dijo, ninguno de los personajes está hecho para morir, sino simplemente para transitar la incertidumbre, sentir la angustia y descender al Hades. La obra de Bernard era la de sentir la muerte de Percival y escribir; la de García, sentir la angustia de Bernard y escribir. Pero en el proceso los dos se terminan entregando a algo más esencial, ya no sólo a la posibilidad de dejar de decir “Yo”, sino también a acercarse lo más posible a la pura llama alrededor de nada, al punto en el que la verdad del poema “no es más que una intimidad silenciosa, un puro consumirse en el que es sacrificada nuestra vida, y no en vista de un resultado, para conquistar o adquirir, sino para nada”³⁷⁵.

Los dos personajes buscaban acercarse al cuaderno dos, al que sería la consumación de la muerte contenta, en el que podrían dar cuenta de la muerte y estar satisfechos con esa idea, ahí podrían morir su muerte; ambos se quedan sin lograrlo, pero haciendo el viaje que resulta tan necesario. Blanchot se pregunta si la obra existe alguna vez³⁷⁶. En el caso de estos dos personajes se podría decir que la obra existe como potencia, como ese libro que permanece vacío y al que solo se acercan. Ambos, en el proceso, también reconocen que la única manera en la que podrían dar cuenta de la muerte es a través del silencio. Bernard lo enuncia de esta manera:

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 142.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 130.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 158.

What is the phrase for the moon? And the phrase for love? By what name are we to call death? I do not know. I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their mother sewing and pick up some scrap of bright wool, a feather, or a shred of chintz. I need a howl; a cry. When the storm crosses the marsh and sweeps over me where I lie in the ditch unregarded I need no words. Nothing neat. Nothing that comes down with all its feet on the floor. None of those resonances and lovely echoes that break and chime from nerve to nerve in our breasts, making wild music, false phrases. I have done with phrases. How much better is silence³⁷⁷.

En esta cita, Bernard no sólo resume todas las cosas que se manifiestan en su escritura en tanto que ausencia y que son justo las que necesita para poder escribir, sino que también reconoce que el silencio es mejor, porque justo ahí se encuentra todo lo que lo haría escribir. José García, por su parte, escribe en su cuaderno número uno que:

¿Para qué voy a emprender una batalla que quiero ganar, si de antemano sé que no emprendiéndola es como la gano? Es mucho más fácil: sencillamente no escribir. Pero entonces resulta que queda en la sombra, oculta para siempre, la decisión de no hacerlo. Y esa intención es la que me interesa esclarecer. Necesito decirlo. Empezaré confesando que ya he escrito algo. Algo igual a esto, explicando lo mismo. Perdonen. Tengo dos cuadernos. Uno de ellos dice, en alguna parte: ³⁷⁸.

Después de los dos puntos aparece el espacio en blanco de la página. El personaje sabe que no emprendiendo la batalla es la manera en la que puede ganarla, pero no puede renunciar a hacerlo porque, de nuevo, el descenso es necesario. García debe enfrentarse a ese punto, debe escribir y en el proceso escuchar a la *otra* noche para descubrir que el silencio es lo que más expresa. En la página en blanco están contenidas su muerte y la de Bernard, entre más escriben más la alejan, porque se termina tratando de algo que nunca van a poder vivir, que sólo van a experimentar como ausencia, como lo indeterminable, lo indecible.

Resulta interesante que los dos personajes lleguen a la misma conclusión, pero en diferentes momentos; Bernard, al final de la novela, en la penúltima página y José García al

³⁷⁷ Woolf, Virginia, *The Waves*, p. 212.

³⁷⁸ Vicens, Josefina, *El libro vacío*, p. 28.

final del primer capítulo. Esto reafirmaría el hecho de que la angustia de Bernard es la que posibilita la escritura de García. Después de que el personaje de *The Waves* ya ha escrito y perdido su *self* para volver a enunciar su “Yo”, es que García escribe consciente de que el punto que desea alcanzar sólo se alcanza rozándolo, que siempre hay algo que va a permanecer sin ser dicho y que es ahí donde se encuentra la muerte. Así, aunque tanto los personajes como las autoras sepan que la muerte es la experiencia que nunca van a poder describir y reconozcan que “qué poco puedo reflejar con mi pluma de lo que es tan vivo a mis ojos”³⁷⁹, eso no impide que emprendan el viaje, al contrario, la necesidad de expresarse es la que los lleva a iniciarlo.

³⁷⁹ Woolf, Virginia, *Diarios 1925-1930*, p. 170.

Conclusiones

El deseo *diurno* de los personajes seguiría siendo el de querer contar una historia, mismo que estaría relacionado con querer experimentar la cercanía de la muerte y dar cuenta de ello a través de la escritura. Partir de la conciencia de sus personajes les permite a las autoras ya no sólo mostrar la vida interior de los mismos, sino también posibilitar la interiorización de lo vivido, reflexionar al respecto y que la conversión dé inicio. En la conciencia se encuentra todo, también lo que no puede ser dicho en voz alta, el miedo, los sueños y los deseos. En el caso de Bernard hasta pareciera que se encuentra la muerte, pues sí, como se dijo, el *you* del último capítulo es esta presencia, el personaje lo que haría sería representársela. Este hecho vendría a confirmar que aunque no lo parezca, la interiorización que hace es mala; logra despojarse de todo, es verdad, pero al hacerlo se queda también sin la posibilidad de dejar que el lenguaje hable.

Con José García sucede que cuando está más próximo a alcanzar este punto en el que el lenguaje puede hablarse y él podría dejar de decir “Yo”, vuelve a aparecer el inevitable “mi”. “Tal es la condición humana: no poder relacionarse más que con cosas que nos terminan apartando de otras cosas”³⁸⁰, menciona Blanchot. José García se relaciona con su vida, que es lo que lo termina apartando de la muerte, lo que hace que trate de alejarla. Bernard se relaciona con la muerte al grado que se olvida de morir.

Al final, ninguno de los dos muere. Se convierten en moribundos. Bernard porque olvida lo que debería haber hecho: tener miedo, intentar hacer *algo*. Cuando *The Waves* termina, recuerda que la posibilidad de morir sigue existiendo, pero ya no puede escribir. José García

³⁸⁰ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 119.

sería el encargado de encaminarlo a ese punto en el que podría morir contento, pero como éste también se convierte en moribundo porque se aferra a la búsqueda incansable de una primera frase fuerte e impresionante, tampoco puede hacerlo.

Cuando Blanchot habla de la posibilidad de morir contento de Kafka, menciona que el autor puede mirar serenamente a sus héroes y unirse a su muerte, tenderse sobre su lecho. Se podría decir que el morir contento sería encontrar una especie de idea de la muerte que satisfaga, que esté cerca de la imposibilidad de vivir el hecho pero que la ausencia que se manifiesta pueda contentar de alguna manera. En este sentido, entonces, ninguno de los dos personajes alcanzaría este punto. Bernard porque se olvida de morir y José García porque no quiere hacerlo todavía.

Al retomar la cita en la que Bernard habla de aquel *observant fellow*, se dijo que podría tratarse de José García. Este observante le señalaría al personaje aquello que es simbólico y tal vez permanente, si es que hay algo permanente en la vida del ser humano. Eso es precisamente lo que hace el protagonista de *El libro vacío*, pues lo simbólico es la lucha, la pugna por la primera palabra; el descenso inevitable al Hades que se transforma en la búsqueda de ver en la noche lo que disimula la noche. Si el personaje de *The Waves* no escribe es también porque se vuelve muy consciente de la imposibilidad de hacerlo; descubre que por más que lo intente va a haber algo que permanecerá sin ser dicho. José García estaría ahí para decirle que aunque se tenga esta certeza desde el inicio, como en su caso, el descenso vale la pena y es necesario. Así, aunque García en repetidas ocasiones diga que falla en su intento de encontrar algo que interese a todos, en realidad lo consigue al dar cuenta de ese mismo viaje.

La muerte, entonces, se convierte en la dos veces perdida pero encontrada en la posibilidad de que suceda y en la imposibilidad de vivirla, o narrarla; sentida en tanto que

ausencia y vista en su invisibilidad. Porque los personajes, lo mismo que Orfeo, tenían que enfrentarse a ese punto en el que se reconocen mortales, experimentar la angustia y hacer algo con ella, algo más que sólo sentirla: tratar de expresarla. Aunque no interactúen, sus historias terminan estando relacionadas por ese mismo anhelo.

La transmutación de la muerte es lo que se piensa que los relaciona porque, la transmutación es, esencialmente, intertextualidad. En el proceso, las significaciones son cuestionadas y se crean nuevas. La muerte nunca va a poder ser dicha, siempre va a ser lo indeterminado. En este sentido, el intento por dar cuenta de ella sería siempre rescritura, una especie de eco comunicado por los silencios que existen en las obras, lo que terminaría transformando a la muerte misma. No se trataría, entonces, de un hecho cerrado, sino de eso que nunca deja de hablar, pero que lo hace desde la imposibilidad de su objetivación.

El intentar crear una idea de la muerte nunca surge de la nada, parte, sí, de una experiencia que puede ser la muerte del otro, pero de una experiencia que se entiende como una especie de herida que se vuelve imposible cerrar porque aunque se sienta su cercanía, se sigue intentando nombrar algo que se resiste a tener nombre. Por eso los personajes llegan a la conclusión de que la única manera “correcta” de dar cuenta de ello, o mejor dicho, en toda su potencia, es con el silencio.

Las obras objeto de análisis se entienden perfectamente separadas. De manera independiente dicen y dicen mucho. De manera conjunta dicen todavía más, o al menos eso es lo que se propone. Se podría decir que se complementan. Dos personajes que se reconocen dentro de una máquina y que buscan la manera de salir de ella, reconociendo que no hay forma de hacerlo; dos personajes que buscan expresarse. Uno que se aferra a su “Yo” y otro que se desprende del suyo para que se manifieste el “Él”, pero sólo momentáneamente. Cumpliendo el uno con lo que al otro le faltó hacer para morir. Al conjuntar sus experiencias,

se cumpliría no sólo con lo que Blanchot pone de manifiesto en su teoría, pues el descenso de Orfeo estaría ejemplificado, sino también con algo que forma parte de la experiencia humana: la necesidad de expresarse.

Ricardo Piglia, en “Cómo está hecho el ‘Ulysses’”, habla de *Aspect of the Novel*, donde E. M. Forster imaginó a todos los novelistas de diferentes épocas en una biblioteca, escribiendo al mismo tiempo, es decir, con toda la literatura a su disposición³⁸¹. Esta imagen permite ilustrar la intertextualidad. La novela de Joyce, continúa Piglia, “define un nuevo uso de la literatura y de la tradición”³⁸², uso que puede ser identificado en otros textos, uno de ellos es *El libro vacío* con respecto a *The Waves*.

Los escritores, al tener el todo de la literatura a su disposición, transmutarían la muerte. La idea que encontrarán en un libro, la angustia de tal o cual personaje, les permitiría experimentar la cercanía de la muerte, la vivirían en tanto que herida; se convertiría en su inspiración. A partir de ahí se reconocerían como mortales y se manifestaría en ellos la necesidad de hablar de la muerte, buscar la manera de darle forma en el día, sólo para después reconocer que esto no es posible.

Aunque Josefina Vicens no manifestó que la obra de Woolf la haya inspirado, los paralelismos que se encuentran en *El libro vacío* con lo que aparece en *The Waves*, son más de uno. Se decide creer que la conexión entre las novelas afectivamente parte del hecho de querer transmutar la muerte, de complementar lo propuesto por Woolf y de unir a José García a la posibilidad de morir de Bernard.

³⁸¹ Piglia, Ricardo, *op. cit.*, p. 168.

³⁸² *Ibidem*, p. 170.

Bibliografía:

- Archivo Histórico Feminista*, México, septiembre de 2015 a agosto de 2017, <https://archivos-feministas.cieg.unam.mx/publicaciones/fem.html#tipo>
- Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid, Madrid, 2022.
- Cabó-Rodríguez, Joan, “La mirada al abismo. Relecturas del mito de Orfeo en la obra de Maurice Blanchot” en *Revista de Filosofía Open Insight Vol. 15, No. 35*, México, 2024. Consultado en línea, disponible en:
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-24062024000300030
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, España, 1991.
- Castro Ricalde, Maricruz, “Introducción” en Castro, Maricruz y Aline Petterson (editoras), *Josefina Vicens, un vacío siempre lleno*, Tecnológico de Monterrey, Toluca, 2006, pp.
- Freud, Sigmund, “Más allá del principio del placer”, pp. 95-160, en Freud, Sigmund, *Psicología de las masas*, Alianza Editorial, Madrid, 2023.
- _____, *Obras completas Volumen V. La interpretación de los sueños (segunda parte) y Sobre el sueño (1900-1901)*, Amorrortu editores, Argentina, 2005.
- _____, *Obras completas Volumen XIX. El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*, Amorrortu editores, Argentina, 2006.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- González Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo, *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*, Universidad del Claustro de Sor Juana, Ediciones Sin Nombre, México, 2009.
- González Sanz, Alejandra, *Virginia Woolf: la mujer que revolucionó la novela y el feminismo de su tiempo*, RBA Coleccionables, Barcelona, 2019.
- Guerrero, César, “Josefina Vicens” en *Enciclopedia de la literatura en México*, 2023. Consultado en línea, disponible en: <http://www.elem.mx/autor/datos/2009>

- Gutiérrez Piña, Claudia L., “La potencia del no. *El libro vacío*, de Josefina Vicens”, en Gutiérrez Piña, Claudia L. y Carmen Álvarez Lobato (Coordinadoras), *Mujeres mexicanas en la escritura*, Universidad de Guanajuato, México, 2017, pp. 83-105.
- Humphrey, Robert, *Stream of consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, California, 1965.
- Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en Navarro, Desiderio (selección y traducción), *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC, La Habana, 1997, pp. 1-44.
- Lázaro, Alberto, *El modernismo en la novela inglesa*, Editorial Síntesis, España, 2005.
- Lojero Vega, Norma, “Prólogo” en Vicens, Josefina, *Las crónicas de Pepe Faroles y otras escrituras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2022, pp. 7-20.
- López Resendis, Cecilia, *Estudio sobre la vida cotidiana y proceso creativo del protagonista en El libro vacío de Josefina Vicens*, Tesis de Grado, UNAM, México, 2006, p. 27. Consultado en línea, disponible en: <http://132.248.9.195/pd2007/0609336/Index.html>
- Lozano, María, “La Virgen y El Lobo” en Woolf, Virginia, *La señora Dalloway*, Cátedra, Madrid, 2008, pp. 9-144.
- Mahaffey, Vicki, *Modernist Literature: Challenging Fictions*, Blackwell Publishing, Reino Unido, 2007.
- Ovidio Nasón, Publio, *Las Metamorfosis*, Porrúa, México, 2013.
- Paniagua, Cecilio, “Conciencia, Cientificismo y Multideterminismo en Psicoanálisis” en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría No. 76*, Madrid, 2000, pp 705-715. Consultado en línea, disponible en: https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352000000400005

- Pereira, A., Albarrán, C., Rosado Juan Antonio y Angélica Tornero, “Fem”, en *Enciclopedia de la Literatura en México*, México, 2018. Consultado en línea, disponible en: <http://www.elem.mx/institucion/datos/1833>
- Petterson, Aline, “Mi recuerdo de Peque”, en *La Jornada Semanal*, México, 1998. Consultado en línea, disponible en: <https://www.jornada.com.mx/1998/11/22/sem-josefina.html>
- Piglia, Ricardo, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Pimentel, Luz Aurora, “El espacio de la conciencia en *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf” en Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2001, pp. 199-218.
- _____, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2001.
- _____, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2012.
- Rastier, François, *Semántica interpretativa*, Grupo editorial Siglo XXI, Ciudad de México, 2005.
- Real Academia Española, “Definición de Elegía” en RAE, *Diccionario de la Lengua Española*, España, consultado en línea, disponible en: <https://dle.rae.es/eleg%C3%ADa>.
- Shaw, Donald L., “Hispanic Literature and Modernism” en Brooker, Peter, *et. al., The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford University Press, Oxford, 2010, pp. 896-909.
- Šumilova, Justina, “Philosophy of death in Maurice Blanchot” en *Analítica: Revista de Filosofía* No. 4, Panamá, 2024, pp. 139-149. Consultado en línea, disponible en: <https://revistas.up.ac.pa/index.php/analitica/article/view/6068>.
- Toledo, Alejandro, “Epílogo” en Vicens, Josefina, *Las crónicas de Pepe Faroles y otras escrituras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2022, pp. 323-332.
- Vicens, Josefina, “Josefina Vicens”, en Cano, Gabriela y Verena Radkau, *Ganando espacios, historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens*, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 1989, pp. 79-138.
- _____, *El libro vacío*, en Vicens, Josefina, *El libro vacío / Los años falsos*, Fondo de Cultura Económica (FCE), Ciudad de México, 2019.

Vicens, Josefina, “Petrita” en Vicens, Josefina, *Las crónicas de Pepe Faroles y otras escrituras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2022, pp. 295-299.

Woolf, Virginia, *Diarios (1925-1930)*, Siruela, Madrid, 2003.

_____, *El lector común*, Lumen, Barcelona, 2009.

_____, *Momentos de vida*, Lumen, México, 2008.

_____, *The Waves*, Alma Classics, Richmond, 2018.

Zaro, Juan Jesús, “Lenka Franulic, traductora de Virginia Woolf”, en *El Trujumán, Revista Diaria de Traducción*, Madrid, 2015. Consultado en línea, disponible en:
https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_15/23022015.htm