

Josefina Vicens: el escritor fragmentado o la deconstrucción masculina.

Mayuli Morales Faedo
El Colegio de México

La práctica literaria de las mujeres ha demostrado con creces la heterogeneidad ideotemática y composicional que caracteriza su escritura a contrapelo de una crítica que, quizás sin quererlo, se propone normarla y prescribirle un deber ser. Por su parte, las posiciones de la crítica literaria feminista, sus juicios y valoraciones, especialmente acerca de la obra de las mujeres, han evidenciado una manera de concebir la literatura como objeto con una función determinada de signo muy político, en tanto la problemática femenina es una cuestión social y política. (1)

El discurso literario de las mujeres se ha creado y coexistido en un diálogo con el discurso literario de los hombres, (2) diálogo que se realiza entre la imitación, el rechazo y la subversión. La escritora produce en un contexto y con una tradición que ella necesita, utiliza y transforma en relación con su subjetividad y su experiencia sociocultural. Este complejo proceso se realiza entre los límites y las posibilidades estéticas y semánticas de una tradición de lenguaje en un espacio sociocultural dado.

Para muchas críticas, la escritura femenina ha sido el lugar utópico donde al fin se podría encontrar una imagen auténtica de mujer, en oposición a la visión espejeada y exteriorista que se ha construido como representación de ella en el discurso literario masculino. Tal expectativa obedece a que para ellas también,

la representación sigue siendo indisociable de la remisión de la obra a un mundo y a una historia, siguiendo las evocaciones usuales de las estéticas de lo verdadero y de lo verosímil y de sus correlatos -coherencia, objetivo universalista o típico-; esta remisión también es inseparable de la asimilación de la representación al proceso mediante el cual la obra establece una correspondencia con los objetos o los individuos del mundo -referencia, referente. (3)

Al problema de la representación, que no es exclusivo de la teoría literaria feminista, se añade el abismo existente entre, por una parte, la teoría y la pretensión de historiar, programáticas en tanto selectivas de textos que cumplen con un «deber ser», y, por la otra, la pluralidad de los textos concretos. A causa de estas divergencias entre teoría y práctica, muchas escritoras parecerían haber traicionado la esperada utopía de la imagen auténtica. Dicha ilusión también se asienta en una noción esencialista de la mujer, que si bien no considera natural el modo de ser femenino estipulado en diversos discursos sociales, sí imagina una manera de ser mujer liberada, auténtica.

Las imágenes literarias creadas por mujeres suelen ofrecer una visión mucho más compleja que las propuestas por las preceptivas implícitas de una gran parte de la crítica feminista, de manera especial, la de raíz más ortodoxa. Incluso, pareciera, a veces, que tales imágenes literarias se mueven entre estereotipos; es la trampa de un lenguaje ambivalente y dicotómico que si bien no ha expresado a la mujer, la ha anclado

en posiciones polares por las que necesariamente ha de pasar en su decirse a sí misma y al mundo. La crítica no ha podido evadir el anclarse en esas posiciones polares, en la medida que se vale de un lenguaje marcadamente ideologizado y nada inocente en relación con la problemática femenina. Una respuesta o una replica a un lenguaje polarizado corre siempre el riesgo de caer del otro lado.

Por otra parte, me parece imprescindible reconocer que estamos frente a un discurso literario masculino occidental no sólo igualmente heterogéneo, sino además con tendencia a la subversividad, pues lo que ha movido la literatura moderna, entre otros resortes, es la tendencia al cambio y la necesidad de buscar nuevas miradas y formas más auténticas de hacer y expresar la realidad del individuo. Este discurso literario, regularmente, ha funcionado como discurso social alternativo, a veces marginal, en relación con los discursos sociales del poder y las instituciones oficiales; otras veces ha sido lugar de alianzas con tales poderes.

La comprensión de esa relación compleja y alterna en que se encuentran los discursos con respecto al poder es lo que obliga a un cuestionamiento de la categoría de patriarcado, que presupone un discurso masculino homogéneo. Cuando lo que sucede realmente es que, muchas veces, los creadores de la literatura se oponen a diversas facetas a ese discurso, pero no a todas a la misma vez. La tendencia subversiva de la literatura moderna escrita por los hombres nos sitúa en una paradoja crítica a la hora de enjuiciar el lugar de la mujer en ella. Pareciera que esas imágenes femeninas son el punto conservador en una literatura que, desde el romanticismo, tiende a la «feminización» en tanto liberadora de pulsiones, y cuestionadora de leyes y normativas.

La literatura romántica, la novela abolicionista, y la poesía modernista y vanguardista son ejemplos del complejo

lugar de la literatura, llamémosle masculina, en el cruce de los discursos socioculturales. Discursos estos a partir de los cuales, y por diversas razones, se ha construido la llamada historia de la literatura a nivel nacional, cuando no se ha pretendido universal. Muchos han sido los excluidos: algunos rescatados por nuevas lecturas desde otras perspectivas críticas, otros aún son desconocidos. En este juego de poderes, normas literarias, valoraciones, exclusiones, entra la escritura de mujeres con la agravante de su pertenencia a un rol de género ya devaluado antes que su escritura misma en el discurso social.

A partir del romanticismo y durante el siglo XX, la escritura ha ido valiéndose cada vez más de lo subjetivo, lo cotidiano, 'lo intrascendente', lo marginal, las zonas oscuras del ser humano, con lo que se ha evidenciado la relación contradictoria entre individuo y medio social. Sin embargo, lo que pudiera llamarse en una buena parte de la literatura del XX un abandono de los «grandes temas», ha tenido en muy pocas ocasiones su correlato en una crítica para la cual categorías como «trascendencia» y «universalidad» aparecen ahora enmascaradas de modos más sutiles. Y es la crítica (heterogénea, por demás, e ideologizante siempre) la que tiende a dar al texto un lugar en el contexto literario, además del que le otorga el mercado de peso tan extraordinario en la modernidad. Mercado y crítica no necesariamente han de coincidir: ambos lugares pueden ser efímeros, porque la literatura se produce en un juego de tensiones con la crítica y ésta varía históricamente en relación con los contextos sucesivos de sus diferentes receptores.

Estas complejidades contribuyen -al menos en parte- a explicar los problemas de la crítica feminista para encontrar una metodología capaz de dar respuestas a las diversas interrogantes acerca de la relación mujer-literatura tanto en la función de creadora como de imagen creada. Cada una de las cuatro fases principales por las que ha pasado la crítica feminista ha arrojado luz sobre algunos aspectos de esta literatura; otros, sin embargo, han permanecido incomprendidos. (4)

La crítica feminista ha contribuido, desde su particular perspectiva, a la reformulación de esos modos sutiles y apenas perceptibles de discriminación a los que nos habíamos referido antes, para proponer una nueva mirada sobre la literatura, en general, actual y pasada, para revelar lo que Bajtín llama «sentidos potenciales» encerrados en los textos. (5) Y, de este modo, también contribuir a la preparación de un receptor diferente de la literatura. (6)

El universo complejo en el que se produce y publica un texto permite entender, por ejemplo, por qué *El libro vacío* de Josefina Vicens fue bienvenido e interpretado por Octavio Paz como la representación del hombre caminando al borde del vacío, a la orilla de la insignificancia, en la angustia de vivir en una sociedad utilitarista. Una interpretación existencial válida, por supuesto. Desde otra perspectiva, la de género por ejemplo, el texto de Vicens transmite otros mensajes que pueden haber sido propósitos o no de la autora. El texto se rehace con un lector diferente y se concretiza de otro modo, actualizando por tanto otras potencialidades de sentido.

Las críticas Ana Rosa Domenella y Joanne Saltz comienzan sus respectivos trabajos cuestionando lo que a Octavio Paz le parecería absolutamente natural, a saber: ¿por qué el protagonista de *El libro vacío* es un hombre?; ¿por qué una mujer narra la angustia de la creación desde la perspectiva de un hombre?; ¿desde dónde se auto-representa la autora en el texto? (7) Domenella insiste en llamar la atención sobre las características masculino-femeninas que comparte el protagonista José García en contraposición a las normas tan excluyentes pautadas en la división social de género para la diferencia sexual, y sobre la condición de otredad de los personajes femeninos; para concluir afirmando que «el hecho de que Josefina Vicens fue mujer no asegura el carácter 'femenino' de su obra». (8)

Saltz, por su parte, señala que en las angustias de José García ante la escritura se evidencian zonas disidentes de la experiencia creadora femenina, y explica su condición de protagonista en virtud de que «la escritura es también una práctica regida por el privilegio patriarcal» con lo que evitaría la autora «el problema de la creatividad femenina como tema». (9)

En mi primera lectura de *El libro vacío* (el título fue lo que me tentó, pues ningún libro lo está realmente) llamó mi atención este narrador-protagonista masculino desde cuya escritura se construye el texto. Más me impresionó al leer *Los años falsos* —publicado veinte años después— la coherencia de la autora en su preferencia por los protagonistas masculinos. Las mujeres, en ambos textos de Vicens, son personajes secundarios, mirados desde una perspectiva masculina como complemento, opuestos o subordinados al yo masculino.

En *El libro vacío* se desarrolla un juego de perspectivas: el protagonista construye a su mujer en el texto, que es su texto, de modo que ella está mirada desde fuera, pero, ¿quién construye al protagonista-narrador? Entre la autora y su narrador ha de existir una entidad, llámese autor implícito o supranarrador, a la que corresponde tal mediación. Mi hipótesis es que existe una perspectiva femenina interna desde la que se construye en el texto el narrador-protagonista, la cual se realiza en esa entidad. Esto explicaría que el personaje se auto-represente en su escritura como un ser fragmentado, escindido, que se cuestiona su propia masculinidad. O sea, si bien es cierto que la autora «mira al mundo» desde la óptica masculina de sus narradores protagonistas», (10) también lo es que el narrador-protagonista no se mira a sí mismo a través de ella, porque él representa la masculinidad no realizada, y por tanto el anti-ideal de la misma. La identidad del protagonista no es algo fijo en el texto, sino un piso resbaloso sobre el que él tiene que caminar.

La necesidad que de la escritura tiene José García le genera, a su vez, angustia. La conciencia de la imperfección de lo creado y de la incapacidad del lenguaje para devolverle con autenticidad en un texto el universo de sensaciones, sentimientos y sucesos que se propone representar, lo impelen a poner fin a esta latencia irreprimible. Pero, este sentimiento de imperfección no está únicamente anclado en los límites de la palabra. Se trata, además, de lo que se propone y puede narrar José García.

Pensé que era fácil empezar. Abrí un cuaderno, comprado expresamente. Preparé un plan, hice una especie de esquema. Con letra de imprenta y números romanos, muy bien dibujados, puse: CAPITULO I.- MI MADRE. Pero inmediatamente sentí el temor. No, no puedo comenzar con eso. Parecería que como no tengo nada importante qué decir empiezo por los primeros pasos, por el balbuceo. Pensarían que para no caer me aferro a la falda de mi madre, como cuando era niño. (18) (11)

Escribir sobre la infancia, la madre, la abuela es una forma de recuperar su pasado, y dicha recuperación obedece a la necesidad de satisfacer una carencia: el pasado como evocación del paraíso perdido, la totalidad añorada. La escritura le permite revivir lo que sólo existe en la realidad de su memoria, pero que también corre el riesgo de irse difuminando: «Escribo para mí, para sentirlos cerca otra vez, para poseerlos» (18). Ahora bien, rememorar la infancia implica inevitablemente narrar lo cotidiano, lo personal, lo subjetivo, lo diminuto, que es lo «no valorado» en la división social de lo público y lo privado, lo «no valorado» en una noción grandilocuente y trascendentalista de la literatura. (12)

Al problema de la comunicación y de la timidez del asunto a narrar, se añade la ausencia de una experiencia del autor que propiciara una escritura de lo heroico, lo épico y

contribuyera a la representación de un sujeto más unitario. Dicho conflicto Virginia Woolf lo señala en *Una habitación propia* como un problema inherente a la creación femenina. En el caso del protagonista, la pérdida de un sentido mítico de lo heroico masculino: el valor realizado en hazañas guerreras o exponiendo la vida ante el peligro (el personaje se sueña salvando a dos niños de un incendio) queda en crisis, si no inutilizado, en una sociedad donde el hombre tiene como opción un trabajo que lo deshumaniza y lo cosifica, además de una desvalorización del espacio privado y de la subjetividad.

El sentimiento de frustración del deseo del protagonista de ser marinero lo ocasiona la familia. La remembranza de la escena es simbólica:

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 presentido 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 remedio. (66)

Aunque la madre se mantiene en silencio, la comunicación con el hijo se hace efectiva a través de la mirada; en cambio, el padre utiliza la palabra —medio de comunicación privilegiado a nivel social— y sólo logra un discurso vacío, es decir, la instancia simbólica manifiesta incapacidad para el intercambio, mas la semiótica (pulsional, materna) lo consigue con códigos

subestimados de transmisión. (13) La expresión del sentimiento de la madre en la fuerza de la mirada se impone al discurso grandilocuente del padre del que apenas conserva el protagonista en su memoria unas frases estereotipadas. El lenguaje resulta incapaz en su función social, y el silencio y la intensidad hablan por los ojos maternos porque, como señala Starobinski, «la emoción se habla a un nivel regresivo, no sólo anterior al nivel lingüístico, sino también anterior al universo de los signos expresivos que una 'fisonomía' puede ofrecer a otro». (14) Es el padre, entonces, quien hace sentir al hijo el peso de lo simbólico, de lo normativo, y le provoca una sensación de asfixia y encierro, lo que se contrapone a la connotación social de la madre como significado de la sujeción.

La preponderancia del discurso escrito y oral por sobre el universo de afectos, sentimientos, deseos, ha marcado la cultura universal. En el evangelio de San Lucas se cuenta: «En la multitud alguien grita con entusiasmo: 'Bendito sea el vientre que te dio a luz y benditos sean los pechos que te alimentaron'. Jesús responde: 'No. Benditos sean los que escuchan la palabra de Dios y la mantienen'» (11:27,28). La escena de José García en el texto de Vicens desvirtúa el poder de la palabra autoritaria en favor de la pulsión y su carácter persuasivo, subvirtiendo de esta manera la bendición que propone Jesús en una desvalorización de la palabra del padre que se acata por ley y no por deseo.

Ana R. Domenella considera que «la madre biológica es una figura débil, desdibujada en la memoria del narrador al igual que sus hermanas. Sin embargo, con su previsible llanto (y el apoyo de un padre tradicional) logra frustrarlo en su primer proyecto: convertirse en marino». (15) Sin embargo, no creo que la madre «logra frustrarlo» por sólo transmitirle su angustia: si el personaje se hace eco de ella es por la propia inseguridad que lo caracteriza, y que expresa en todo el texto. Por otra parte, la madre no es evocada con rencor y de ello es

muestra el primer capítulo que titula «Mi madre», la manifiesta necesidad de recuperarla a través de la escritura, y su mención como «madre» siete veces en el texto y como «mamá» tres, testimonios todos reveladores de la presencia y de la fuerza de este personaje referido en la vida afectiva y en la constitución de la identidad del personaje.

El padre, en cambio, sí le hace sentir el peso de la autoridad que expresa el personaje como «sentimiento de asfixia» y «sentí el horror de estar encarcelado». El suceso tiene lugar en la mesa durante la cena, uno de los espacios familiares donde con mayor nitidez se revelan las jerarquías. Se trata de la única ocasión en que aparece el padre, de cuerpo presente, en el texto. La memoria de esa escena en su infancia se deja traslucir cuando ante un regaño de su esposa al hijo a causa de unos amores, José García escribe: «en ella, esa amenaza era protección, tal vez un poco feroz. Dicha por mí, esa misma frase hubiera sonado a tiranía» (137).

El drama de la incomunicación aparece también en el texto de Vicens en la escena donde José García intenta entablar una conversación con un hombre en la Alameda, que interrumpe éste bruscamente con la frase «no estoy para sermones». El lenguaje parece provocar paradójicamente el aislamiento entre los seres humanos, en vez de dar cauce a la comunicación. José García imagina todos los motivos posibles que la hubieran propiciado, y hasta inventa el de una pasión no correspondida, que lo hubiera llevado a una cantina, pero el logro no hubiera evitado la falsedad de tal intercambio. Entonces, piensa en un receptor ideal:

Pero tal vez el del parque hubiera podido ser un hombre que no me dijera lo que todos. Entonces no habríamos ido a una cantina, a vaciar botellas y a decir clásicas «frases de macho», sino al fondo de nosotros mismos, a nuestros sitios turbios y doloridos,

a esos sitios donde el hombre padece la angustia de serlo y de no serlo en la medida ideal. (87)

Sólo un idéntico podría comprender su drama de no coincidir con el modelo social ideado para un hombre, drama que encuentra salida en una escritura privada, confesional e íntima, guardada bajo llave en un escritorio. La necesidad de escribir es también un paliativo a la incapacidad del protagonista para comunicarse, y una manera de llenar ese vacío existencial. Precisamente, esto es lo que hace universal la escritura de José García, universalidad que desconoce a causa de que sus idénticos ocultan el mismo dolor, y en algunos casos, ni siquiera tendrán conciencia de él.

Una lectura de *El libro vacío* a través de su protagonista revela como características que confluyen en él una conciencia angustiosa de su anonimia y medianía, ocasionada quizás por el sentimiento de vacío y carencia que trata de llenar a través de la escritura. Pero esta escritura no es sólo un acto que realice para sí: a la necesidad compulsiva de crear se suma el deseo acariciado angustiosamente por él de que su obra trascienda y lo salve de la anonimia, del no saber quién es para ser conocido en el mundo público.

El personaje se mira a sí mismo como inútil, incapaz de cumplir con eficacia su rol masculino, el de proporcionarle una vida decorosa a su familia, de la que es absolutamente dependiente. Su rechazo ocasional de ella no es más que una lucha con su propia dependencia de lo afectivo; y por tanto, la confirma.

En cambio, la mujer-esposa es percibida por el protagonista desde una posición ambigua. Ella es la que trabaja y realiza labores importantes; simboliza la severidad, la razón, la eficacia, la armonía y el equilibrio, y posee, además, una verdad que no necesita de las palabras. Al ser mirada desde fuera, como un

otro, la esposa se presenta a sus ojos como un ser unitario, sin sus problemas de identidad. Su condición de madre, de poseedora de sus hijos («ella tiene el valor de sentirse dueña de sus hijos», 137), la sitúa en un lugar fijo, claro, incuestionable, al menos para él. Ella concentra el espacio de lo afectivo, lo estable, lo seguro, es algo, está llena, es el ser, es «el hombre»(57), o sea, él o lo que debiera ser él. Y esta frase: «el hombre es tu madre», se enuncia en un momento en que el personaje se imagina respondiéndole al hijo qué es ser hombre por lo que queda doblemente cuestionado el significado de la palabra. (16)

Sin embargo, en otros momentos, especialmente marcados por el sentimiento de frustración del protagonista —el más frecuente es el de no lograr el texto deseado—, la esposa es el ser que puede realizar sus labores sin pensar, se muestra sumisa e indefensa, no comprende la importancia de la escritura (en realidad ningún personaje del texto la comprende), simboliza la servidumbre. Aquí resulta entonces su enemiga.

La amante, por otro lado, simboliza el cuerpo y la vitalidad («la soportaba tan sólo por su cuerpo», 147), el resarcimiento de la virilidad. En cuanto a la mujer, puede apreciarse de nuevo la escisión entre Eva y María. Los mitos que se subvierten en Vicens son los relacionados con la figura masculina.

El problema del protagonista de *El libro vacío* no es que comparta rasgos masculinos y femeninos, o la instancia semiótica y la simbólica, sino que las características definitorias de la masculinidad aparecen como una máscara endeble, de muy débiles resortes. Las actitudes que en una sociedad latinoamericana son confirmadoras de la virilidad, aparecen aquí cuestionadas por el propio protagonista. La escritura no es instancia simbólica, propositiva, afirmativa del ser como ideal, sino el lugar de la angustia y la fragmentación, único medio de comunicación, espacio de lo no decible públicamente por el protagonista.

Este cuestionamiento de la identidad genérica sostiene la idea de una construcción del narrador-personaje desde una perspectiva femenina. Al referirse a su madre, por ejemplo, se da cuenta de que las palabras con las que la había identificado le corresponden a él:

También me sorprende poder escribir la palabra «mansamente», aplicándola a mí mismo, porque la tenía preparada para mi madre (...) Para mí había preparado otras. (16)

Se rompe aquí la barrera de un lenguaje expresivo de lo femenino y otro de lo masculino, para quedar aunados él y la madre bajo un mismo epíteto. Al referirse a la imposibilidad de renunciar a la amante vuelve a asociar la masculinidad (virilidad) a la apariencia:

Dejarla, lo sabía muy bien, era despedirme para siempre de esa vida anhelante, subterránea, violenta, torva, imprevista, ilegal y atractiva, con la que los hombres inferiores acreditamos nuestra virilidad. (148)

El reconocimiento de la hombría como una máscara que oculta inferioridad, dependencia, dolor, crisis de identidad, debilidades, se realiza en el texto mediante la escritura oculta, no pública, confesional, recurso que enfatiza la verosimilitud de lo narrado. *El libro vacío* proyecta una doble otredad: una dada por la mirada de José García sobre los demás (de preferencia, la esposa); y la otra por la relación autora-protagonista. El narrador protagonista es un otro para la autora y, a la vez, su idéntico. Para no caer en la trampa de verlo desde fuera Vicens le da la palabra en el texto, y se mete debajo de su camisa y dentro de sus pantalones. Por eso la mirada del personaje sobre sí mismo es cuestionadora de su masculinidad. En la voz de un personaje femenino tales cuestionamientos no hubiesen sido verosímiles.

La angustia de José García ante la escritura desmitifica también la creación y su hacedor como entidades supremas, trascendentes, diferentes, universales, tales como se proyectan por obra y gracia de la «institución crítica», para ubicarlas en el terreno de lo humano-mortal.

El carácter metatextual de *El libro vacío*, de escritura que reflexiona sobre la escritura, de narrador que ejerce en el texto la función de escritor y crítico -dualidad que no le permite llegar jamás al texto definitivo- nos invita, primero, a preguntarnos sobre el lugar y la función de una escritura diferente, cuya disidencia se instala en el cuestionamiento del ser (masculino en este caso: o sea, lo paradigmático) desde una perspectiva que alcanza lo genérico; segundo, a repensar la falsa relación establecida en las nociones trascendentalistas de la literatura entre lo particular y lo universal, como términos excluyentes cuya expresión en la diferenciación sexual se ha significado como lo masculino/ universal/público y lo femenino/particular/privado. Por tal razón, cuando el personaje José García asume lo «particular» como asunto literario inevitable para él y, a su vez, devaluado, se está ubicando en la situación social de una literatura de mujeres que pretenda narrar su espacio vital, y que corre el riesgo de ser una literatura impublicable. Y, tercero, a cuestionarnos la relación entre la palabra y la representación de lo real: el lenguaje nos remite a la ficción, a la pasión por él mismo, por tanto a una visión ficcionalizada de la realidad. El personaje no sabe si ha «olvidado la verdad», si «escribe la verdad» o si «escribe lo que le gustaría que fuese verdad» (112), lo que le representa un conflicto con respecto a la verosimilitud de lo narrado por él (su vida). Así, cualquier literatura, aún con el título de autobiografía, es ficción, cruce donde lo real inapresable se torna en imaginario. El discurso, en su condición de instancia simbólica se revela siempre como ficcional, incapaz por tanto de representar una verdad; verdad y sabiduría que se ubican en la esposa de José García como misterio inaccesible para él. El discurso pierde, entonces, autoridad y poder

simbólicos. La esposa lo sabe aunque no lo lee, por eso lo trata como hijo, es decir, como el que depende de ella.

Con obras contemporáneas al libro de Vicens e igualmente interesadas en las consecuencias de la anónima vida de la empleomanía urbana, ni Mario Benedetti ni Juan Carlos Onetti crearon personajes que reflexionaran o pusieran en duda su condición masculina. Tampoco el angustiado intelectual de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, ni Artemio Cruz recordando su vida en el lecho de muerte. No podría hacer una generalización absoluta, y aunque este juicio merece más detenimiento, creo difícil encontrar un personaje como el de Vicens en la literatura latinoamericana escrita por hombres en esa época.

El libro vacío nos alerta sobre la imagen también espejeada del hombre en su propio discurso literario. Construcción social al fin y al cabo, este hombre responde a una identidad que supone esencial, pero que es histórica y social. La perspectiva femenina en la escritura de mujer no se realiza únicamente en una narradora o personaje protagónico femenino, sino que es consecuencia de una manera de ver el mundo, de ver al otro (masculino), consecuencia de la articulación de la experiencia del sujeto femenino autoral y la manera en que éste se reelabora en el texto en la construcción de los personajes y el mundo fictivo, o para decirlo en palabras de Virginia Woolf:

Nadie dirá que [este hombre] sea capaz de confundir una novela escrita por un hombre con una novela escrita por una mujer. En primer lugar, se da la evidente y enorme diferencia de la experiencia; pero la diferencia esencial radica, no en el hecho consistente en que el hombre narra batallas y la mujer narra el nacimiento de los hijos, sino en que cada sexo se describe a sí mismo. Las primeras palabras con las que se describe a un hombre o a una mujer bastan, por lo general, para revelar el sexo de su autor. (17)

NOTAS

1. La crítica a que fue sometida la obra de Virginia Woolf muestra el carácter radicalmente político del feminismo norteamericano. E. Showalter critica la separación que propone esta escritora entre política y arte, además de considerar que «if one can see *A room of one's own* as a document in the literary history of female aestheticism, and remain detached from its narrative strategies, the concepts of androgyny and the private room are neither as liberating nor as obvious as they first appear. They have a darker side that is the sphere of the exile and the eunuch», *A literature of their own; British women novelist from Brontë to Lessing*, Princeton University, Princeton, 1977, p. 285. Sin dudas, se trata de una etapa en que se aspiraba a las posiciones políticas abiertas y explícitas con respecto al problema de la mujer.
2. Lo llamo 'discurso literario de los hombres o masculino' para denotar otra escritura que la de las mujeres, si se trata de una denominación según el género (puede haber otras pautas). Prefiero no llamarlo discurso patriarcal porque del mismo modo que la escritura de mujeres no es homogénea, tampoco lo es la de los hombres; y el diálogo se establece además de con toda una tradición literaria, también con otros tipos de discursos. El término patriarcado, muy criticado dentro del propio feminismo en esta última década, sigue siendo utilizado, a pesar de que es un concepto que corre el riesgo de resultar ahistórico.
3. Jean Bessière, «Literatura y representación», en Marc Angenot et al, *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 1993, p. 356.
4. El estudio de la representación de la mujer en la literatura escrita por hombres, la búsqueda y el hallazgo de textos escritos por mujeres (crítica feminista norteamericana), la concepción de un escribir como mujer («écrire femme») que se expresaría en las estrategias discursivas de los textos femeninos (crítica feminista francesa), la negación de la dicotomía masculino-femenino en favor del reconocimiento de la presencia en todos los seres humanos de las instancias semiótica y simbólica, cuya expresión o jerarquía estaría relacionada con la posición que asuma el sujeto (Kristeva),

han abierto posibilidades de leer la literatura desde otras perspectivas que, si no se aplican reductoramente, pueden resultar muy enriquecedoras.

- 5 «Los fenómenos de sentidos —nos dice Bajtín— pueden existir en una forma latente, potencial, y revelarse sólo en los contextos culturales de sentidos favorables para esa revelación en épocas posteriores», «Literatura, cultura y tiempo histórico» en *Textos y contextos, Arte y Literatura*, C. de la Habana, 1985, p. 292.
6. Esta pretensión es política, y huele a utopía, sobre todo si pensamos que muchas veces ha logrado efectos opuestos a sus propósitos. Lo que, a mi juicio, diferencia a la crítica literaria feminista de otros acercamientos metodológicos es que, siendo su objeto de estudio la representación de un sujeto cuya problemática es social, no pueden sus creadores evadir una mirada cuestionadora sobre sí mismos en tanto sujetos humanos y productores de valoraciones. Para decirlo sencillamente, el discurso de la crítica literaria feminista es agresivo, y esto no tiene su única razón en los errores de esa práctica, sino además en que es una práctica que al cuestionar la representación de las mujeres en la literatura, cuestiona también los sujetos desde sus concepciones más íntimas.
- 7 Fabienne Bradu lo resuelve estableciendo una relación entre Vicens/Flaubert y José García/Madame Bovary en razón de que ambos autores ven «el otro sexo como realización y lugar de la identidad del escritor», «José García ¡soy yo!», *Señas particulares: escritora*, p.64. Valdría la pena hacer un análisis de los narradores de ambas novelas por que su distancia respecto a los personajes protagonistas no es la misma, y ello debe influir en la manera de concebirlos. Bradu, más bien, trata de obviar cualquier juicio que la pueda conducir al problema de los géneros sexuales, y se mueve en una crítica de pretensiones objetivistas.
- 8 «Josefina Vicens y *El libro vacío*: sexo biográfico femenino y género masculino», en *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, p.80.
9. «*El libro vacío*: un relato de la escritura», *ídem*, p.81.
- 10 A.R.Domenella, *Op.cit.*, p.80.
- 11 La paginación de las citas pertenecientes al texto de Vicens son tomadas de *El libro vacío*, Ed. Transición, México, 1978.

- 12 J. Starobinski ha señalado cómo «la cultura recupera o trata de recuperar [las obras] por el lenguaje común, por el camino (especialmente) de la interpretación crítica. Vemos perfilarse aquí —comenta el crítico— la cuestión de la obra como excepción (o como monstruo), signo de un individuo que se afirma único e incomparable, gesto de rebelión a veces irreconciliable, pero que, en cuanto recurre al lenguaje, corre el riesgo o la suerte de perder las ventajas de su ruptura, y puede verse reducido por una lectura comprensiva —que reabsorbe la excepción en lo que Kierkegaard llama «lo general», es decir, en el orden de lo que es racionalmente universalizable. Aun en su más radical extrañeza —y en razón misma de esa extrañeza— las obras escandalosas se convierten en obras ejemplarmente escandalosas, en paradigmas», *La relación crítica; psicoanálisis y literatura*, Taurus, Madrid, 1974, pp.20-1. De esta manera, la crítica traiciona la rebeldía de las obras en favor de la unificación y universalización del discurso racional de la cultura. José García parece tener un punto de referencia de lo que es una buena obra, mas no se refiere jamás a sus posibles lecturas literarias. Su noción de literatura parece provenir de un marco institucional, instancia legitimadora que universaliza los textos para situarlos en la CULTURA, y donde él presiente que no podría entrar el suyo, justo porque en el discurso social la noción de universalidad se opone a lo particular y todo lo que éste presupone: cotidianidad, afectos, miedos, etc.
- 13 A diferencia de esta remembranza de la madre de José García, en *Los años falsos*, la madre es un personaje que habla sin parar. Hay que dejarla hablar, pero nadie la escucha: es la voz que no se oye, es otra forma de silencio aquí sin comunicación posible porque asume el discurso sin la autoridad paterna para ser escuchada.
- 14 *Op. cit.*, p. 181.
15. *Opç cit.* p. 77-8
- 16 “¡De hombre a hombre! ¿Qué supondrá mi hijo que es un hombre? Pienso que él piensa: el hombre lo es en el preciso momento en que tiene ya una mujer. ¡José, José, hijo mío, si supieras lo que es un hombre! (57).
17. “Mujeres novelistas” (17-X-1918), en *Las mujeres y la literatura*, Lumen, Barcelona, 1981, p. 83.

BIBLIOGRAFIA

- VICENS, Josefina, *El libro vacío*, Ed. Transición, México, 1978.
(1TM ed. 1958)
- _____, *Los años falsos*, UNAM, México, 1982.
- BAJTIN, M., «Literatura, cultura y tiempo histórico», *Textos y contextos* (sel y pról. de Desiderio Navarro), Ed. Arte y Literatura, C. de la Habana, 1985.
- BESSIERE, Jean, «Literatura y representación», Marc Angenot et al, *teoría literaria*, Siglo XXI, México, 1993, pp.356-375.
- BRADU, Fabienne, *Señas particulares: escritora*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- CULLER, Jonathan, «Lectores y lecturas», *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Madrid, 1984, pp.33-78.
- DOMENELLA, Ana Rosa, «Josefina Vicens y *El libro vacío*: sexo biográfico femenino y género masculino», Aralia López González et al: *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, El Colegio de México-El Colegio de la Frontera Norte, México, 1990, pp.75-80.
- ECKER, Gisela, «Introducción. Sobre el esencialismo», *Estética feminista*, Icaria, Barcelona, 1986.
- GOLUBOV, Nattie, «La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia», *Debate feminista*, marzo, 1994.
- MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1988.
- RICHARD, Nelly, «De la literatura de mujeres a la textualidad femenina», Berenguer et al: *Escribir en los bordes*, Cuarto Propio, Chile, 1990.
- SALTZ, Joanne, «*El libro vacío*: un relato de la escritura», Aralia López González: *Mujer y literatura...*, ed. cit., pp. 81-86.
- STAROBINSKI, Jean, *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Taurus, Madrid, 1974.

- WEIGEL, Sigrid, «La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres», *Estética feminista*, op. cit., pp. 69-98.
- WOOLF, Virginia, *Un cuarto propio*, (trad. Jorge Luis Borges) Colofón, México, 1991.
- _____, *Las mujeres y la literatura*, pról. y notas de Michele Barrett, Lumen, Barcelona, 1981.
- ZAVALA, Iris M. y Miriam Díaz-Diocaretz, *Breve historia feminista de la literatura española* (I. Teoría feminista: discursos y diferencia), Anthropos, Madrid, 1993.