

EN BREVE

la novela corta en México

EN BREVE

la novela corta en México

Anadeli Bencomo Cecilia Eudave

Coordinadoras

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2014

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Editorial CUCSH-UDG
Juan Manuel 130
Col. Centro, 44100
Guadalajara, Jalisco, México
Consulte nuestro catálogo en
www.publicaciones.cucsh.udg.mx

ISBN

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Gritar en el brocal de un hondo pozo: dos acercamientos a *El libro vacío* de Josefina Vicens como novela corta

EDUARDO SÁNCHEZ GARCÍA
Universidad de Guadalajara

El libro vacío (1958) es la primera de las dos novelas escritas por Josefina Vicens y le valió a su autora el premio Xavier Villaurrutia. El libro aborda las vicisitudes de José García, un oscuro oficinista que desea obsesivamente escribir una novela aunque carece del talento requerido para lograrlo. El personaje está consciente tanto de esta carencia como de la insensatez de continuar su empeño, consciencia que lo lleva a desear con el mismo ardor dejar de escribir de una vez por todas en ese cuaderno de notas que funge como borrador del verdadero libro, que ha de escribirse en un segundo cuaderno comprado expresamente para ello. No puede, pues, ni escribir ni dejar de hacerlo; *El libro vacío* es la crónica de ese doble fracaso.

A pesar de tratarse de un espléndido ejemplo de la *nouvelle*, dadas sus particularidades narrativas, la mayoría de los acercamientos críticos a la obra insisten en catalogarla como una novela a secas: Octavio Paz, cuya carta escrita a Vicens como agradecimiento por enviarle *El libro vacío* se convertiría en prefacio de la segunda edición, la califica como «[U]na verdadera novela. Simple y concentrada, a un tiempo de secreta piedad e inflexible y rigurosa» (1958); Aline Pettersen, en el prólogo a la edición de 2006, define tanto a ésta como a *Los años falsos* —segunda obra de Vicens— como novelas (9); lo mismo sucede en la semblanza que Brenda Lozano le dedicara en 2011 para la revista *Letras Libres* (104); Fabienne Bradu, finalmente, califica a *El libro vacío* de «novela profundamente flaubertiana» (65). Por su parte, entre aquellos que consideran a *El libro vacío* como una novela corta, podemos citar a Juan Villoro, quien no duda en colocarla a la altura de obras maestras del género como *El coronel no tiene*

quién le escriba y *El lugar sin límites* (55); lo mismo hace José Luis Bobadilla en un artículo publicado en el diario *La Jornada*, donde la menciona como una de las *nouvelles* más propositivas que se han escrito en nuestro país (2012). Por último, Jorge Aguilera López asegura que *El libro vacío*: «en cuanto a la forma [...] está emparentado con la “nouvelle” francesa, la antinovela que busca cambiar la manera de contar las cosas» (50). Por tanto, resulta claro observar como coexisten estas dos lecturas genéricas de *El libro vacío*, aunque en nuestro caso optemos por aquella que la califica como novela corta.

Parte del equívoco genérico puede obedecer al tamaño de la novela en la edición de *Lecturas Mexicanas* (230 páginas), una extensión que excede los parámetros tradicionales asociados a la *nouvelle* (entre las 50 y las 120 páginas) según Mario Benedetti. No obstante, tras una lectura atenta del texto es posible percatarse de las afinidades que la novela de Vicens guarda con otras obras señeras de la narrativa breve; afinidades que no tienen que ver exclusivamente con la extensión física del relato, sino con el empleo de recursos narrativos y estilísticos más propios de la *nouvelle* que de la novela. El equívoco que ha denominado en nuestra lengua «novela breve» a aquellas obras que en italiano llevaban el nombre de *novellas* (en contraposición al *romanzo*, nuestra novela «larga») no debe llevarnos a error: hay en una *nouvelle* factores más determinantes que su número de páginas.

La crítica norteamericana Judith Leibowitz publicó en 1974 su estudio sobre la narrativa breve titulado *Narrative Purpose in the Novella*, donde plantea una serie de características que hacen de ésta un género diferenciado tanto de la novela como del cuento, con el cual también se suele confundir. Tales características pueden resumirse en dos procedimientos narrativos que confluyen en este género: la intensidad y la expansión. Estos principios operan a partir de una concentración temática y la estructura repetitiva (16-17).

Con *intensidad* Leibowitz se refiere al tratamiento enfocado y exhaustivo que la novela breve da al asunto narrativo, en contraste con el tratamiento limitado y extenso que ofrecen, respectivamente, el cuento y la novela. Para ejemplificar estas diferencias en el tratamiento narrativo

podemos valernos de tres obras de Carlos Fuentes cuyo tema es la pervivencia del amor y del deseo más allá de la muerte: el cuento «Tlactocatzine, del jardín de Flandes» (1954), la *nouvelle Aura* (1962) y la novela *Terra Nostra* (1975). En el cuento, el tema es tratado sin mayor desarrollo pues sólo se busca provocar la sorpresa del lector cuando en la línea final se entere de que la entidad que ronda la vieja casona de Puente de Alvarado es nada menos que Carlota de Bélgica, quien espera el retorno de su adorado Maximiliano. En *Terra Nostra*, por su parte, son tantos los personajes que reencarnan una y otra vez a lo largo de la obra que la fuerza del hecho se diluye y al final, cuando Polo Febo y Celestina se reúnen por última vez en París, casi no nos acordamos que están cumpliendo una promesa que se hicieron una vez a la orilla del mar, cuando él llevaba el nombre de Felipe. Es en *Aura* donde el tema alcanza su más lograda expresividad: mientras que «Tlactocatzine...» usa la reencarnación como mero pretexto para armar una *trick story* y *Terra Nostra* explora sus consecuencias teológicas, metafísicas y hasta políticas al tiempo que se dispersa en otras peripecias y disquisiciones, *Aura* se concentra sólo en lo que la posibilidad de vivir más de una vida aporta a la cuestión amorosa. Nada nos distrae de la transmigración del coronel Llorente al cuerpo de Felipe Montero, nada roba fuerza a su metempsicosis; su lectura tiene la fuerza de aquel verso de Quevedo: «polvo serán, mas polvo enamorado».

La expansión, por otra parte, tiene que ver con lo que la novela implica, aquello que sólo sugiere y evoca, invitando al lector a explorar otras tramas apenas entrevistadas en el espacio del texto. En «Tlactocatzine...» el relato no se esfuerza por insinuar que el narrador es Maximiliano o que el fantasma es Carlota; simplemente se exige al lector que confirme que estos nombres remiten a los personajes históricos correspondientes. En *Aura*, en cambio, carecemos de certezas sobre lo que ocurre: quién es ese sirviente espectral que apenas se intuye, para quién es ese otro plato que siempre está servido en la mesa, por qué en la casa se come sólo tomates fritos y riñones, qué representa la muñequita que alguien dejó en el comedor, qué ocurre con los gatos, si son sacrificados en el presente de la obra o son sólo una reminiscencia o incluso una mera alucinación, y lo que es más importante, no estamos seguros de que Felipe Montero sea realmente la

reencarnación del coronel; cabe la posibilidad de que haya sido embaucado por la anciana Consuelo. La *nouvelle* en cuestión nos invita entonces a especular. Asimismo, es muy poco lo que sabemos sobre la manera en que la anciana Consuelo conjura su juventud, pues la obra nos habla del jardín de sombras a la entrada de la casa y el diario del coronel menciona brebajes y narcóticos. En *Terra Nostra*, en cambio, el ritual que permite a Celestina perpetuarse en otros cuerpos es explícito: el beso de sus labios tatuados. Signos como estos labios o la cruz de carne entre las chillas de la espalda de Felipe evitan todo equívoco: cuando aparecen, nos encontramos de nuevo con el mismo personaje; la reencarnación, que en la *nouvelle* ocurre fuera de la obra, es puesta a la luz en la novela, lo cual le resta poder de sugerencia.

En cuanto a la complejidad temática, Leibowitz anota que, a pesar de que la novela corta se ciñe a una sola situación o foco, sus implicaciones, sus «sugerencias» le permiten revisar otros temas. En las breves páginas de *Aura* hay espacio para tratar el despoblamiento del Centro Histórico de la ciudad de México y su transformación en una zona meramente comercial, la Intervención Francesa y la Guerra Francoprusiana, el paganismo latente en la iconografía religiosa católica y hasta un tratado sobre herbolaria. La temática ya mencionada —la pervivencia del deseo amoroso más allá de la muerte física del individuo— se alimenta de cuestionamientos sobre la equivalencia entre memoria e identidad, sobre el mal, la belleza y la perversión.

Finalmente, la estructura repetitiva refiere a la tendencia de la novela breve a la iteración de la trama o de sus elementos constitutivos, la reexaminación del evento o foco del relato. En la *nouvelle* de Fuentes se repiten los desayunos y las cenas, las pesadillas de Felipe, las lecturas de los diarios y los encuentros nocturnos entre Felipe y Aura/Consuelo. Asimismo, esta estructura repetitiva también puede referirse a los desdoblamientos de los personajes: Consuelo se desdobra en Aura, Felipe en el coronel, el lector en ese tú imperativo que gobierna la narración.

Partiendo, pues, de los cuatro postulados básicos de Leibowitz —intensidad, expansión, complejidad temática y estructura repetitiva—

podremos, tras un análisis concienzudo, decidir si *El libro vacío* es o no una novela corta.

La cuestión de la intensidad en esta *nouvelle* es insoluble de su carácter metaficcional ya mencionado, pues el marco de la obra es nada menos que el cuaderno número uno, el cuaderno de notas donde José García ensaya posibles comienzos para su obra, medita sobre su obsesión y comenta sus recuerdos siempre con la mira puesta en lo que éstos podrían aportar para su obra en ciernes. No hay un sólo momento en que la escritura (y su imposibilidad) no esté presente; su vida y la vida de los demás es literatura en potencia. La relación con su mujer y sus dos hijos —José entregado a la realidad, Lorenzo perdido en su imaginación—, el diario trajín de la oficina, sus primeros encuentros sexuales, el amor de su abuela, su amorío con Lupe Robles y sobre todo el desfalco de Luis Fernando Reyes —estas últimas las mayores digresiones de la historia— son abordados como posible material narrativo. Toda la *nouvelle* está enfocada sobre estos deseos paradójicos: escribir y ya no hacerlo, dejar constancia escrita de que ha cesado de escribir en lugar de sólo abandonar los cuadernos, volver a tomar la pluma para felicitarse por no haber escrito nada en unos cuantos días. Su obsesión es tal que incluso hay capítulos que son comentarios de los capítulos inmediatamente anteriores, comentarios en los que José García da cuenta de sus excesos de estilo, su afectación y tendencia a la frase tremebunda. Tales capítulos demuestran que ni siquiera en aquellos en que da la apariencia de escribir con total sinceridad José es natural; sus sentidas reflexiones sobre la paternidad se revelan artificiales cuando a la vuelta de la página comienza la crítica.

La expansión, por su parte, es un poco más elusiva, ya que no es una estrategia primordial en esta obra, centrada claramente en la caracterización del protagonista. No obstante, como el foco de *El libro vacío* es la posibilidad del personaje de devenir escritor, hay otras sublíneas temáticas que se tienden a lo largo de su historia. Para José García convertirse en escritor significa también alcanzar una cierta singularidad que lo encumbra como sujeto, pero su caracterización pone de manifiesto que se trata de un individuo sin la capacidad necesaria para trascender más allá de su gris cotidianidad: es un esposo, padre y trabajador mediocre.

La expansión reitera este retrato de un perdedor. El episodio de Luis Fernando Reyes, por ejemplo, demuestra que hasta un compañero igual que él puede convertirse en protagonista de una historia de interés al modo dostoiévskiano de *Humillados y ofendidos*, pero no José García, cuyo destino es vivir una vida anodina.

La complejidad temática, por su parte, está constreñida a un leitmotiv: el desencanto vivencial que se reitera en cada entrada del diario. Cada capítulo aborda uno o más temas según José García rememora. Así, en sus páginas encontramos reflexiones sobre la naturaleza de las relaciones familiares, la oprobiosa fuerza de las pasiones adolescentes, la siempre misteriosa entereza de la mujer hacia la adversidad, la monótona vida de los burócratas, las penurias económicas de la clase baja, el desencanto de la madurez, la sensación de fracaso vital, la imposibilidad de una verdadera comunicación intergeneracional o incluso de cualquier otro tipo, la imposibilidad de la fraternidad entre los hombres, amén de algunos otros. Paralelamente y aunando a esta estructura repetitiva se da un discurso metatextual, reflexiones sobre el arte de la escritura, la enunciación de varias de las dificultades con las que todo escritor se enfrenta al tratar de abordar su materia narrativa: la elección del tema, del enfoque, del tono; la cuestión del lenguaje, el problema de la verosimilitud y, sobre todo lo demás, la inquietud por la trascendencia de lo escrito: ¿vale la pena lo que se está escribiendo? ¿A quién puede interesarle? Lo que se está escribiendo ¿no lo ha escrito ya alguien antes y con mejores recursos que los propios? ¿Rebasa la necesidad de escribir a la posibilidad de lo escrito? Estas preguntas, planteadas varias veces a lo largo del texto, no encuentran más respuesta que el empeño de José García por encontrar la frase adecuada para iniciar su novela en la última página de la *nouvelle*.

Este tema se relaciona directamente dentro de la composición narrativa con la estructura repetitiva, procedimiento clave dentro de *El libro vacío*. Tal repetición es, sin duda, uno de los rasgos sobresalientes en esta obra. Tenemos por un lado la ya mencionada estructura de las entradas reiteradas bajo el formato del diario que escribe García, donde se registra su monótona vida que produce inevitablemente el ritornelo de las mismas situaciones. Además, y de manera más determinante asistimos a la

obsesión de un protagonista enfrascado, desde la primera página hasta la última, en escribir el libro que añora. Esta repetición de motivos contribuirá a la aparición de lo doble.

En esta obra los desdoblamientos se presentan también desde la primera página: José García, hablando de sí mismo, confiesa que hay en él por lo menos dos instancias: la que le impele a escribir la novela y la que busca resistirse y que, por tanto, padece la tiranía del anterior. Esta pugna no sólo es presentada verbalmente, sino que tiene lugar a lo largo del primer capítulo, que anuncia un par de veces el cese de la escritura y su inevitable reinicio; José García quiere detenerse, detenerse y renunciar a su ambición literaria pero la necesidad de dejar constancia de este devaneo en su diario lo sumerge de nuevo en la escritura. Un segundo indicio del desdoblamiento dentro de *El libro vacío* aparece hacia el final del primer capítulo, cuando José García anuncia la existencia de dos cuadernos y procede a la lectura (o a la transcripción) de uno de ellos, el que sirve de borrador para sus ideas. Este primer capítulo es también interesante porque sirve de marco de la narración y parece que es escrito en un otro lugar fuera de estos dos cuadernos, situación que retomaremos más adelante, pero que por lo pronto nos servirá para anunciar el tercer indicio de lo doble: la primera narración se detiene para pasar a una segunda que abarcará todo el relato: el cuaderno uno, que inicia justamente con la compra de los dos cuadernos.

Lo doble seguirá rigiendo a la novela: los dos hijos de José, ambos en cierto modo alter egos de su padre, la crítica paranoica de lo escrito el día anterior, que vuelve a José escritor y lector de su propia obra, sus juicios dobles —sobre el misterio de la paternidad, sobre la importancia de la muerte personal—, la batalla entre sus dos identidades en el capítulo cinco —en el cual se resume su paradoja existencial en dos frases: «Una: tengo que escribir porque lo necesito y aun cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir» (50)—, el «desdoblamiento» que tiene lugar en el capítulo 19 y que le lleva a salir de copas a mitad de la noche y a pedir un aumento al día siguiente, la admonición en segunda persona que se dedica a sí mismo después del asunto de Luis Fernando Reyes (178) y la reiteración del número dos —su

mujer lleva dos horas «haciendo cosas importantes» (36), sale de su casa a las dos y media (126), bebe un tequila doble (127), fantasea con salvar a dos niños (215)—. Pero es en el capítulo veintisiete (188-205) donde esta cuestión de lo doble alcanza su clímax. Aquí, habla sobre la necesidad que tiene todo hombre de que dentro de sí haya otro u otros que le permitan adaptarse a las condiciones de la vida; luego, declara que su escritura es como cuando un niño se asoma a un pozo y grita sólo por el deleite de escuchar el eco. Su escritura es, pues, el eco de sí mismo, su doble, al que acepta en su conjunto. Más adelante y de manera increíble, José García se sorprende cuando su hijo Lorenzo se inventa un amigo imaginario que de día se llama Riqui y de noche se convierte en su hermano Micaelo García. Esta dualidad lo sorprende, a pesar de que acaba de declarar su propia dualidad compartida con la escritura y cuando ha utilizado el resto de los capítulos para hablar de la dualidad que lo gobierna.

Hasta aquí hemos analizado la presencia en *El libro vacío* de los cuatro conceptos claves según Judith Leibowitz para la novela breve. Completaremos este análisis haciendo una comparación entre la obra de Vicens y la *nouvelle Bartebly, el escribiente*, de Herman Melville, con la cual tiene más de una similitud.

Rememoremos el argumento de *Bartleby*: el narrador de la obra es dueño de una oficina en Wall Street que, a causa de las peculiaridades de sus dos escribientes —uno suele trabajar sólo por las mañanas, el otro sólo por las tardes— decide contratar a uno más; al empleo se presenta *Bartleby*, quien se revela como un copista eficiente y es contratado en el acto. No obstante, cuando el narrador intenta asignarle otras tareas, *Bartleby* se niega a cumplirlas diciendo: «I would prefer not to» («preferiría no hacerlo», según la traducción de Borges, que se ha vuelto canónica). Así, este personaje que parece carecer de pasado y aun de futuro, empieza a replegarse hacia la inactividad y se vuelve una carga para el narrador, quien extrañamente se siente responsable de *Bartleby*, aunque nada podrá hacer para evitar su debacle.

En su ensayo titulado «*Bartleby* o de la humanidad», el filósofo español José Luis Pardo —quien, por cierto, no tiene en mucha estima al género pues para él, constituye «la obstinada y deliberada inmadurez de

la literatura» (Pardo, 141)— considera a *Bartleby*, el escribiente como el epítome de la novela breve, pues posee las siguientes características:

Es la obra de un novelista fracasado: Luego del rotundo fracaso de crítica y público que representó *Moby-Dick* o *La ballena*, Melville escribiría tres novelas breves, *Bartleby* la primera, antes de volver a intentar una de largo aliento. En ella se trasluce su carácter de «obra de alguien que se siente, por diversas razones, atormentado por la idea de escribir una novela, y al mismo tiempo incapaz de hacerlo» (141).

La biografía de *Bartleby* es incompatible con la literatura: En la introducción del relato, el narrador manifiesta su renuncia a narrar las vidas de otros copistas cuyas vidas podrían ser «novelables» y que al ser contadas «harían sonreír a los señores benévolos y llorar a las almas sentimentales» (Melville 235), para narrar en su lugar sus recuerdos sobre *Bartleby*, cuya vida es «una pérdida irremediable para la literatura» (235). Pardo reflexiona que no es posible novelar esta historia, no a causa de la pobreza de información que rodea su periplo vital, «una carencia que pesquisas más insistentes podrían resolver» (Pardo 147); esta imposibilidad se debe, más bien, tanto a «una radical incompatibilidad de la vida de *Bartleby* y la literatura» (147) como a una decisión del propio autor, quien anuncia por boca del narrador «su decisión de no hacer literatura, su renuncia a la literatura o el hecho de que prefiere no hacer literatura» (148).

El mundo que habitan los personajes es el de la mera escritura; es decir, se halla entre la oralidad y la literatura: *Bartleby* es un escribiente y de él se espera que «reproduzca textualmente fórmulas y formulismos (jurídicos, religiosos, retóricos o científicos, tanto da) como letra muerta» (152). No debería sorprender, pues, que la primera tarea que «preferiría no hacer» sea la de interpretar uno de los documentos que ha copiado. Tales documentos —cartas, dietarios, actas, historiales, sentencias judiciales, testimonios policiales, libros de contabilidad, noticias de prensa, registros comerciales, archivos públicos y privados, contratos jurídicos— son insignificantes para la escritura literaria, esa que se asocia con un elemento de creatividad ajeno a la tarea de la copia textual.

La obra es una objeción contra la novela: *Bartleby* es la historia de «uno que ha muerto tan pobre que no ha dejado nada. Melville prefiere

no escribir una novela cuyo narrador prefiere no hacer literatura acerca de un escribiente que prefiere no escribir» (157). La primera frase de esta cita, que refuta la sentencia de Pascal de que nadie muere tan pobre que no deje algo tras de sí, cobra sentido al explicar que, para Pardo, la novela tiene forma biográfica, es decir, «representa la posibilidad de que la vida (*bios*) se convierta en escritura (*graphia*) o, más exactamente, en literatura» (147). El resto de la cita es en sí un resumen de estas características que hemos venido puntualizando.

A pesar de las muchas objeciones que podríamos plantear a las observaciones de José Luis Pardo —demasiado despectivas hacia la novela breve, demasiado constreñidas a las circunstancias particulares de *Bartleby*, demasiado indolentes a la hora de explicar cómo puede una obra maestra como ésta no ser digna de la «gran literatura»—, sus reparos parecen ser válidos para aproximarnos a *El libro vacío*, dada la afinidad entre la obra de Vicens y la *nouvelle* de Melville. Hay entre *Bartleby* y José García ciertas simetrías que nos hablan de proximidad esencial.

En primer lugar, *El libro vacío* inicia con una fórmula expresiva semejante a la de *Bartleby*: «No he querido hacerlo» (Vicens 25). Mientras *Bartleby* usa el condicional «preferiría», pero es tajante en su decisión de no hacer nada, José García actúa contra su voluntad; él también preferiría ya no escribir, optaría si pudiera por no hacerlo y, sin embargo, continúa borroneando sus pensamientos.

Asimismo, podemos reconocer la sombra de una novela fracasada, que en el caso de Josefina Vicens aparece tanto en su biografía como en su texto. En entrevista con Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas (2011) Vicens afirmó que antes de *El libro vacío*, hubo muchas páginas que terminaron en la basura de la autora, hasta que la idea de escribir una obra sobre la imposibilidad de escribir cuajó en su interior. Inventó entonces a José García, quien también sufre, como ella, como Melville, esa necesidad de escribir y el tormento de no poder hacerlo, de no considerarse lo suficientemente bueno.

Entre las ideas de Prado sobre la novela como biografía y la imposibilidad de novelar la vida de *Bartleby*, se encuentra la figura de José García. A diferencia del personaje de Melville, éste tiene una vida, una biografía

que se dedica a recordar en su cuaderno; no obstante, considera este material como no novelable: al final del capítulo dos, por ejemplo, para explicar por qué no puede iniciar su libro hablando de su madre, advierte que «no podía usar situaciones y sentimientos personales que reducirían, que localizarían el interés» (32-33); Al inicio del capítulo cuatro, luego de haber cerrado el tres hablando de su abuela, asegura no poder seguir porque «[ya] siento en el ánimo de quien lea esto ese desprecio tolerante que suscita el que cuenta cosas que sólo a él interesan» (41); más adelante, en este mismo capítulo, se pregunta: «¿Qué puede contar de su vida un hombre como yo?» (43). Desde su perspectiva, su vida carece de atractivo y si bien la rememoración tiene como objetivo buscar un momento que sea digno de su obra, el resultado es nulo. No basta, pues, tener una biografía para que ésta sea novelable; algunas son como la vida enigmática de Bartleby, incompatibles con la literatura.

El trabajo de José también lo condena a ese limbo entre la oralidad y la literatura, pues aunque se dedica a la contaduría, esencialmente su labor es también la de un copista; copiar cifras en la calculadora, copiar los resultados a los libros contables, esos libros contables que Pardo también incluye entre la clase de textos insignificantes para la literatura. Doble tormento para José, quien debe dedicar gran parte de su tiempo a ese otro lenguaje con sus propias leyes y objetivos, que no contemplan el arte. Finalmente, hay que decir que, si bien José García no morirá tan pobre como para no dejar nada, sí se pregunta sobre el valor de este legado.

Para concluir y luego de analizar la obra de Josefina Vicens bajo los lentes de Judith Leibowitz y José Luis Pardo, de observar los cuatro conceptos claves del estudio *Narrative Purpose in the Novella*: intensidad, expansión, complejidad temática y estructura repetitiva, además de las cuatro características enumeradas en *Bartleby* o de la humanidad, fracaso, biografía incompatible con la literatura, ubicación entre la moralidad y la literatura y objeción contra la novela, podemos emitir un veredicto y afirmar que, a pesar de su inusitada extensión, *El libro vacío* es un ejemplo rotundo de la novela corta dentro de la narrativa mexicana.

Bibliografía citada

- Aguilera López, Jorge. «*El libro vacío*. Una reflexión sobre la literatura desde la vida cotidiana». *Opción* (agosto de 2010): 50-55.
- Benedetti, Mario. «Tres géneros narrativos». En *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa, 1953: 217-232.
- Bobadilla, José Luis. «La *nouvelle* ante la novela». *La Jornada*, sección «Portal de letras» [en línea] (5 de noviembre de 2012), consultado el 2 de junio de 2014, <<http://www.lajornadajalisco.com.mx/2012/11/05/portal-de-letras-%E2%97%97-la-nouvelle-ante-la-novela/>>.
- Bradú, Fabienne. *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Fuentes, Carlos. *Terra Nostra*. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- . «Tlactocatzine del jardín de Flandes». En *Los días enmascarados*. México: Era, 1982: 34-45.
- . *Aura*. México: Era, 2012.
- González Dueñas, Daniel; Alejandro Toledo. «Josefina Vicens habla de *El libro vacío*». *La colmena*. Universidad Autónoma del Estado de México (julio-septiembre 2011): 25-33, consultado el 2 de junio de 2014, <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_71/Aguijon/Josefina_Vicens_habla.pdf>.
- Leibowitz, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. París: Mouton, 1974.
- Lozano, Brenda. «Josefina Vicens». *Letras Libres* núm. 155 (2011): 103-104.
- Pardo, José Luis. «Bartleby o de la humanidad». En *Preferiría no hacerlo. «Bartleby el escribiente» de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*. Valencia: Pre-textos, 2005: 137-192.
- Paz, Octavio. «Carta prefacio de Octavio Paz sobre *El libro vacío*». En *Escritoras de Hispanoamérica* [en línea], consultado el 2 de junio de 2014, <http://red.ilce.edu.mx/sitios/old_el_otono/entrales/escritoras_hispano01/njosefinav.htm>.
- Pettersen, Aline. «Prólogo». En *El libro vacío/Los años falsos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006: 9-20.
- Vicens, Josefina. *El libro vacío/Los años falsos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Villoro, Juan. «La novela corta: noticias desde la tierra de nadie». En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 49-59.