

Josefina Vicens: quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose

MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

En este artículo se propone a la novela *Los años falsos* (1982) de la escritora mexicana Josefina Vicens como una obra que es hito de la Literatura mexicana del siglo xx. Si bien, toda la obra de la tabasqueña –novelas, cuentos, poesía y guiones cinematográficos, reseñas taurinas y artículos políticos–, así como su misma vida profesional y personal son un *ex curso* que rompe con los convencionalismos del México de mediados del siglo xx; especialmente se analizan tres aspectos de esta pequeña novela que son ejemplo de su relevancia: narrador, temporalidad y poeticidad.

Abstract

This article propose the novel, *Los años falsos* (1982) by the Mexican writer Josefina Vicens, as a work that is a landmark of twentieth-century Mexican literature. Although, all the work of her work –novels, stories, poetry and film scripts, bullfighting reviews and political articles–, as well as his own professional and personal life are an *ex-course* that breaks with the conventions of mid-twentieth-century Mexico; especially three aspects of this small novel that are an example of its relevance: narrator, temporality and poeticity are analyzed.

Palabras clave: Josefina Vicens, identidad, estrategias discursivas.

Key words: Josefina Vicens, identity, discursive strategies.

Para citar este artículo: González Martínez, Marina, "Josefina Vicens: quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 47-56.

Josefina Vicens es el caso de la escritora poco leída por el público en general y casi desconocida por la crítica extranjera; su producción narrativa ha tenido apenas algunas reediciones. Menos conocidas son sus crónicas taurinas firmadas con el seudónimo de Pepe Faroles, al igual que sus artículos políticos firmados como Diógenes García. Se desconoce su vida pública en la Comisión Nacional Campesina y en el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, en los que inició su trayectoria desde puestos inferiores hasta ocupar altas comisiones. Sin embargo, es indiscutiblemente reconocida por la crítica y los estudios literarios desde que inició su producción hasta nuestros días.

Josefina Vicens es considerada como un hito en el canon literario mexicano, no obstante, la crítica habla de *qué* dicen sus obras, pero poco se dice de *cómo* lo dicen y, lo más importante, de lo que ese *cómo* provoca. Desde nuestro punto de vista, precisamente el *cómo* es lo que logra llamar la atención de escritores tan importantes como Octavio Paz y Juan Rulfo; y es también por ese *cómo* que todavía hoy penetra la emoción de cuantos la leen.

Josefina Vicens publicó sólo dos novelas: en 1958, *El libro vacío*, que sorprendió al público por ganar el premio Xavier Villaurrutia; y, hasta 24 años después, en 1982, otra pequeña novela: *Los años falsos*, que obtuvo el premio Juchimán de Plata.

En el presente artículo nos centraremos en la lectura de *Los años falsos* con el fin de develar las estrategias discursivas que conforman la aportación de Josefina Vicens a la literatura mexicana contemporánea.

El texto narrativo es esencialmente el relato de un narrador que sabe y da cuenta del mundo por medio de la reconfiguración de un discurso. El texto narrativo está constituido indisolublemente por lo que se dice —diégesis— y la enunciación o más propiamente proceso de discurso de esa diégesis, pues el enunciar se da en una cierta secuencia. Cuando el lector no considera como elemento esencial de la obra la manera en que se estructura ésta, se queda solamente con la anécdota y pierde sustancialmente su calidad literaria. En la literatura contemporánea cada día es más significativa la configuración del proceso de discurso, pues cada vez se toma más conciencia de que forma es contenido.

En términos únicamente de la anécdota, *Los años falsos* trata de la vida de Luis Alfonso Fernández, desde que a sus quince años de edad muere su padre y tiene que asumir su lugar, hasta cuatro años más tarde. Sobre la anécdota se ha dicho que se refiere a la configuración de la identidad masculina o del machismo mexicano. Con el pretexto de la historia de Luis Alfonso, la novela también aborda el tema del peculiar sistema político mexicano y de la conformación de la sociedad mexicana de mediados del siglo pasado. Pero estas interpretaciones, por ciertas y profundas que sean, pasan por alto la configuración del relato que dice más.

Narrador

Paul Ricoeur afirma que la primera función del lenguaje no es la comunicativa, sino que éste tiene una función ontológica: no usamos el lenguaje, somos lenguaje. La realidad que somos se manifiesta a través del habla más allá de nuestra conciencia. En este orden de ideas, la elección que hace el autor de quién emite el discurso se torna altamente significativa. En la novela *Los años falsos* la historia es relatada por el propio protagonista. Se diría entonces que el narrador es primera persona autodiegético, pero no es por lo que dice de sí mismo por lo que lo conocemos, sino por lo que no dice, o más propiamente por lo que su habla dice de sí mismo, más allá de lo que puede ser autoconsciente. Por ello, el conocimiento del narrador es deficiente con respecto a sí mismo como personaje.

Se ha dicho que se trata del monólogo que lleva a cabo Luis Alfonso en el cuarto

aniversario de la muerte de su padre; se ha dicho también que es un diálogo con su padre muerto. Pero si nos detenemos a analizar la voz del narrador, es posible apreciar que no se trata de monólogo ni de diálogo, ni siquiera del narrador tradicional en primera persona. La primera elocución con la que inicia la novela dice:

Todos *hemos* venido a *verme* [...]. *Vengo a verme, me recibo* en silencio y *me agradezco* las flores que *traje*: hortensias, *mis* predilectas. [...] Tres eficaces y activas amas de casa *arrancándome* las hojas secas, que son precisamente las que *me gustan*, y *podándome* la bugambilia para que no tape *nuestro nombre* y no trepe por la cruz y la oculte. [...]. Hace unos días *vine a vernos*, solo. (227-231)¹

Las palabras marcadas muestran una evidente incorrección gramatical y semántica. El discurso enuncia desde la primera persona del singular y del plural, pero recursivamente se dirige al otro como sí mismo: *hemos venido-verme, vengo-verme, me agradezco-traje, vine-vernus*. Si se tratara de un monólogo o de un diálogo, el *yo* gramatical estaría claramente definido y diferenciado del *tú* dirigido al padre o del *él* refiriéndolo. No obstante, el *yo* gramatical del emisor no se distingue del *tú* gramatical del otro, como si dos identidades se fundieran en una. Sin decirlo consciente y explícitamente, el habla del narrador evidencia su identidad, o más bien su trastorno de identidad. Aunque

¹ Todas las citas refieren a *Los años falsos* de Josefina Vicens, 2008.

algunos críticos han atendido a este narrador tan extraño, lo que deseamos resaltar es que además de la anécdota o diégesis de la vida de Luis Alfonso, hay una diégesis que es la historia de la voz del narrador y su transformación. Si se da seguimiento a esta voz que nombra y al hacerlo, se nombra, se puede apreciar una evolución que va de la imprecisión de la identidad narrativa a la posibilidad de decirse *yo* y, simultáneamente, decir *tú*.

El discurso en la novela es una especie de logoterapia: conforme el narrador narra su historia, va tomando conciencia de sí y se va distanciando del otro, lo cual implica que va adquiriendo la posibilidad de decir *tú* y por ello *yo*. Después de la palabra silenciada debido a la imposición de la palabra ajena, poco a poco el narrador va pudiendo decir:

...Estoy hablando también de mí, con mi pequeña cruz, mi lápida sobria, mi buganbilia y mi reja de alambazón. No de ti, porque tú no sabes lo que es el silencio. No lo has guardado nunca, ni antes ni ahora.

Yo sí sé lo que significa el no pronunciar las palabras que me devolverían la vida. Las tengo ensayadas, desesperantemente ensayadas. En el momento en que me decidiera surgirían fluidas y rotundas. Inapelables. Son redondas, pulidas. La frase completa es como una joya. La tengo, es mía. La veo brillar en medio del silencio. Con sólo pronunciarla todo me sería devuelto. Pero allí permanece, al borde de mis labios, como al borde de un río crecido, imposible de cruzar.

¿Sabes lo que es quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose? (275)

Al final del proceso del discurso el narrador puede decir:

...hasta que *yo* quiera *matarte*, papá, porque si *vives* aún es porque *yo* así lo dispongo, así *te lo ordeno*. Eso *quiero* que lo *entiendas* bien. No *soy* tu esclavo, *soy* tu dueño, y *puedo* quitarte o darte la vida. [...]

Pero *¿sabes papá?*, *te lo digo* quedito, al oído, sin que *me veas*, sin que nadie nos oiga. Lo que *yo* quisiera es: no ser el marido y el hijo de mi mamá; ni el padre y el hermano de mis hermanas; ni, por ser hijo tuyo, el amigo de tus amigos; ni el protegido y ayudante de un político; ni tu rival y tu cómplice; *ni yo-tú*, *ni tú-yo*; ni el amante a medias de Elena. (229-230)

En las conjugaciones verbales marcadas se aprecia claramente que ya no hay la distorsión gramatical que se pronunciaba al inicio de la novela. La relevancia de Josefina Vicens es que integró el habla trastocada de la voz narrativa a la configuración de la identidad desfigurada del personaje principal: el lenguaje no es usado por el narrador-protagonista para emitir su discurso, sino que el habla es el personaje principal. Siendo *narrador* y *personaje* dos funciones distintas en el texto literario, en la novela de la autora, el habla del narrador está cabalmente integrada a la identidad del personaje. En la disfuncionalidad lingüística apreciamos la profundidad y gravedad de la distorsión que vive Luis Alfonso.

Temporalidad

El texto narrativo es el proceso de discurso de una diégesis, lo cual implica el encuentro de al menos dos temporalidades: el tiempo de la diégesis y el tiempo del acto de emitir el discurso. Esto se hace más evidente cuando el narrador es a su vez personaje. A diferencia del narrador tradicional tercera persona omnisciente, que al estar fuera de la historia es atemporal y trascendental, el narrador-personaje está encarnado y por ello es parte del tiempo y el espacio. Nuevamente, si sólo nos quedamos con lo que el texto dice a nivel de la diégesis y pasamos por alto la estructura del proceso de discurso, nos quedamos con la exterioridad y hasta con una pretendida objetividad. *Los años falsos* no es la historia de la vida de Luis Alfonso desde que pierde a su padre hasta el cuarto aniversario de su fallecimiento. La novela es la “crónica de un ‘instante’”² que se da en la mente del protagonista, en donde se encuentra la yuxtaposición de temporalidades en un lapso cronológico de un par de horas, que es lo que duran la madre y las hermanas gemelas limpiando la tumba y rezando por el padre, en su cuarto aniversario. Esta precisión es sumamente significativa, en conjunción con la precisión hecha del habla del narrador, pues la reconfiguración de la realidad lograda por Vicens permite ir más allá de la exterioridad de los hechos para

adentrarnos y vivenciar la interioridad del protagonista quién los padece, y es ahí donde descubrimos su profundidad existencial.

El pretexto de la visita a la tumba del padre en su cuarto aniversario, sirve como catalizador proustiano para que emerjan a la conciencia del personaje episodios significativos en su vida sin cronología racional; es así como se expande en su mente lo que conforma su existencia desde que era un niño que idolatraba a su padre como figura de autoridad, el momento de su muerte, su entierro, y la posterior obligación de asumir su identidad, hasta la posible configuración de su identidad narrativa y adquisición de su propio *yo*. Adicional a la yuxtaposición de temporalidades pasadas, la temporalidad del acto de discurso, es decir, la temporalidad de la reflexión da cabida a la posibilidad de establecer distancia de los sucesos acontecidos y, con ello, de sí mismo. Evidentemente, el proceso de narrarse permite el desdoblamiento de sí: sí mismo como mismidad y sí mismo como ipseidad: sí mismo como el que permanece en el tiempo y sí mismo como el que experimenta una transformación. Es entonces que el proceso de narrar la propia vida constituye la configuración de su identidad.

Existe otro aspecto que es propiciado por la estructura de este proceso de discurso: Atendiendo únicamente a la diégesis sin tomar en cuenta que la novela trata de un proceso de discurso, y tomando solo locuciones aisladas, es posible encontrar aseveraciones del narrador-personaje en las que alardea de su machismo, lo cual ha sido interpretado como una crítica llana al patriarcado mexicano. Concediendo que hay una crítica

² La frase “crónica de un instante” recuerda el subtítulo de otra novela mexicana: *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo, en la que se aprecia el mismo fenómeno de condensación de yuxtaposición de temporalidades en un breve instante.

a este respecto, nos parece que ésta se da en otro sentido más profundo y entrañable. Gracias a la elección del habla de la voz narrativa y a la yuxtaposición de temporalidades, si se aprecia el proceso de discurso en su transcurrir y en la distancia de la temporalidad de la enunciación con respecto a la temporalidad de lo enunciado, es posible apreciar el juicio crítico que el narrador emite sobre lo vivido y sobre sus propias reacciones ante las exigencias del entorno, es decir, el narrador recuerda lo vivido hacia el exterior e inmediatamente después lo acota con el comentario de lo que realmente experimentó al “representarlo”. Numerosos son los casos en los que se da esta tensión entre lo exteriorizado y el padecimiento interior. Por ejemplo, cuando le relata al padre las primeras aventuras que tiene con sus amigos en las cantinas:

No sé si el sentirme por primera vez en una cantina y con tu pistola estorbándome terriblemente en la cintura, me dio valor para protestar: [...]

—Me llamo Luis Alfonso y así quiero que me digan. [...]

A esa frase bravucona debo el haber conservado, por lo menos, mi nombre. [...]

...Así pude enterarme de que habías sido “un amigo a toda madre y más reata que la chingada”.

Yo sentía una especie de náusea y un casi incontinente deseo de golpearlos y salir corriendo de allí. [...]

...Tenía miedo de confesar que no entendía nada de lo que hablaban y que lo único que quería era salir corriendo o gritar o morirme. [...]

...pude llorar desconsoladamente en aquel escusado sucio, maloliente, cuyas paredes estaban llenas de letreros y dibujos procaces. (267-269)

O cuando va a visitar a Carlos, su amigo de la secundaria:

...Colocaba la camioneta del Diputado en la puerta de la escuela y esperaba. Mientras tanto me asaltaban los pensamientos más contradictorios: yo quería ser aquel estudiante que reía y lanzaba piropos y alburas a las muchachas que pasaban a su lado; o el que se improvisaba una voluminosa barriga metiéndose los libros bajo el suéter para sostener en las manos una coca-cola y una gigantesca torta que devoraba con avidez. [...] Quería ser un estudiante, como cualquiera de ellos, pero me impresionaba ser lo que era: un joven extraño que alternaba con políticos, que iba a las cantinas con hombres que le doblaban o triplicaban la edad, que usaba pistola. [...] Mis dudas duraban el tiempo de la espera, porque era tal la excitación de mi amigo al verme en la lujosa camioneta último modelo, al examinar tu Cult pavonada calibre 38, y al enterarse de que andaba muy metido en la cuestión política, que de momento quedaba yo convencido de mi importancia y me daba cuenta de que mi compañero estaba sintiendo por mí la misma admiración que yo sentía por ti. [...] ¿Por qué me ponía a llorar desesperadamente después de dejar a mi amigo en la puerta de la vecindad donde vivía y de la que salían en tropel todos los vecinos para admirar la camioneta? No sé, pero apenas me encontraba solo nuevamente, sentía que algo se desprendía de mí, algo que no debía desprenderse porque sin ello, que no sabía lo que era, me sentía indefenso.

Al mismo tiempo experimentaba un gran remordimiento por haberlo engañado con frases ajenas, y una especie de nostalgia por las cosas que no le había dicho a pesar de que eran, precisamente, la que quería decirle y las que me impulsaban a buscarlo:

—Me siento muy raro, Carlos, como si no fuera yo...

¿Por qué no se lo decía inmediatamente, antes de que él empezara a elogiar la camioneta y a desear “una pistola tan padre” como la que yo traía? (276-278)

En las dos citas anteriores se aprecia la simultaneidad de la temporalidad del hecho relatado (la convivencia con los amigos en la cantina y el encuentro con el amigo) y la temporalidad de la reflexión en el momento presente de la enunciación (sus más íntimas emociones). Resalta entonces el sufrimiento interior que padece Luis Alfonso como víctima por su condición de barón primogénito en una sociedad machista.

Esta estrategia discursiva se repite en todos los encuentros que tiene el protagonista en su constelación social: con su madre y hermanas, su jefe el Diputado, y sobre todo con su amante, heredada de su padre: Elena.

Es posible afirmar que la elección del habla de la voz gramatical y la yuxtaposición de las temporalidades de la diégesis y del proceso de discurso otorgan a la novela una profundidad que la enriquece significativamente. Gracias a estos dos elementos, el acto de lectura permite apreciar tanto la existencia de Luis Alfonso hacia el exterior, como su problemática interna. Reiteramos, no se trata de un retrato superficial y por ello maniqueo y tendencioso del machismo mexi-

cano, se trata de la dimensión más profunda que esta condición social produce en su primera víctima, el hombre mismo.

Poeticidad

Josefina Vicens escribió tan solo algunos poemas, uno de ellos es el epígrafe con el que inicia *Los años falsos* y que anuncia la relación mortuoria ente Luis Alfonso y su padre:

*Este vivir no es vivir,
es tan sólo un existir
sin lo que el vivir reclama:
el hoy, el aquí, el mañana.
Vivo a distancia de ti,
de tu voz, de tu presencia,
y por esta cruel ausencia
vivo a distancia de mí.
Vivir así, de esta suerte,
no sé si es vida o es muerte.*

Pero la poeticidad del texto narrativo no se encuentra sólo en este epígrafe. Las características esenciales del lenguaje poético son la musicalidad y el aumento icónico que produce la metáfora. Josefina Vicens escribió dos novelas que apenas sobrepasan las trescientas páginas, pero esa escueta producción literaria cuenta con la condensación semiótica propia de la poesía. Su escritura se caracteriza por la alocución de breves sentencias que potencian un universo narrativo cargado de índices simbólicos: la pistola que da valor y dio muerte, la cadena, el traje, la camioneta, el mitin político, la cantina, el burdel, la casa de la amante, la tumba, la bugambilia, la reja de alambazón —el mundo público en que viven los hombres—; la casa

familiar, templo de pureza, la cocina, la tela para hacer las cortinas –el mundo privado del que no salen las mujeres–.

Desde que el narrador-personaje inicia la narración al describir el momento presente en que su madre, hermanas y él visitan la tumba del padre, lo hace con escuetas pero contundentes palabras:

Ellas –mi madre y mis dos hermanas, gemelas de trece años y *desesperadamente iguales*– son las que hacen *lo habitual* en esos casos: [...] Yo las observo. [...] Una tumba no es una cocina, pero ellas la arreglan y la frotan y la pintan como si lo fuera. Tres *eficaces y activas amas de casa* arrancándome las hojas secas... (227-228)

Y es cuando se dirige a su padre, que alcanza su máxima expresividad:

Yo podría hablarte de lo que es estar allá abajo, contigo, en tu aparente muerte, y de lo que es estar aquí arriba, conmigo, en mi aparente vida. Un día cualquiera, por algo que sucede o por alguien que lo ordena, uno deja de ser lo que era. Deja de respirar o sigue respirando. Es igual. Otros miden el cuerpo, lo colocan en una caja negra con forros de raso blanco, lo meten en una fosa honda y lo cubren de tierra. O miden el cuerpo, lo visten con un traje de luto, lo llevan a un sitio extraño y ahí lo dejan, a la intemperie. Allá abajo el cuerpo espera quieto y a su tiempo empieza a vivir su transformación. Acá se queda quieto también, sorprendido, atemorizado, invadido, pero no se transforma ni se aniquila: permanece igual y ya no es igual. (241) No era ponerme tu ropa, era vestirme de ti. (242)

Reiteramos, el uso de sentencias cortas y contundentes produce el aumento icónico en la percepción de la realidad y penetra en la profundidad del dolor existencial que vive Luis Alfonso.

Me devolvieron la pistola [...]. Desde entonces la llevo conmigo, bajo la camisa, pegada a la piel. Es una forma de no olvidar lo que me hiciste; de volver a esa línea divisoria, a esa frontera donde cambiamos los trajes y ordenaste que me aprehendieran. En ese momento se inició el proceso. Después las rejas. Luego vino el silencio. (244)

En ese instante, como si le hubiera abierto la puerta, entró el dolor. (249)

¿Sabes lo que es quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose? (275)

Yo estaba allí, inmóvil, mudo, atrapado en esa risa, igual que si estuviera envuelto en llamas. Y sentí claramente que cuando ellos terminaran de reír no quedaría de mí sino un pequeño montón de cenizas.

Pero fue al llegar a la casa cuando comprendí que eso era yo en todas partes: un montón de cenizas. (291-292)

Es a partir de este reconocimiento de ser como un montón de cenizas, cuando la reflexión interior cobra mayor fuerza. El narrador-personaje advierte el papel que ha jugado su madre en la configuración de su identidad, descubre que no solo él ha muerto, también ella y sus hermanas han dejado de serlo para convertirse en su esposa e hijas. La reflexión que ha tenido –a partir del

catalizador del aniversario de su padre— sobre el enfrentamiento entre las dos identidades que le invaden, da cabida a la toma de conciencia de su ser y a una tercera identidad, síntesis de la tensión vivida:

Quedé así como dividido en tres: el heredero de ti, el huérfano de ti, y el encargado de acompañarme y consolarme. (300)

Si en un principio esta tercera identidad apenas tenía aliento y estaba sometida aún a la potencia dominante del padre, poco a poco va cobrando fuerza, gracias al poder que le otorga a Luis Alfonso el narrarse. El cenit de la tensión vivida se da en la relación íntima con la amante de su padre, ahora suya. Había dejado de ser el hijo de su madre —a la que le reprocha fuertemente que lo hubiera abandonado y obligado a sus hermanas a tratarlo como a un padre—, había tenido que mostrarse servil con el Diputado jefe de su padre, y había tenido que seguirle el juego a los amigos que le imponían actitudes y roles que no sabía seguir; pero la relación íntima con Elena lo hizo salir de sí: no sabía si ella estaba con él porque era *como* su padre o porque era él, pero por su parte, tampoco sabía si deseaba a Elena como Elena o porque también era otra herencia más. Le reclama al padre:

Y entonces, al olvidarla, tú y yo nos separaríamos... que es justamente lo que voy a hacer, pero lo voy a hacer yo, no tú, porque ya estoy harto de ti, harto, harto. Yo también te odio, y Elena y todos. [...] ¡Poncho Fernández! Me estoy riendo de ti, ante tu propia tumba, me

carcajeo, ¿me oyes, me oyes? No, papá, no es cierto, palabra que no es cierto. (314)

Luis Alfonso padece una especie de manía ciclo depresiva, de la que sólo puede salir gracias a la autonarración que le permite la autodesignación:

Y la verdad es que *yo*, sin que Elena pudiera defenderse ni explicárselo, la hice caer en *tu* fosa y en *tu* cama, y que en ambas nos amamos, nos torturamos y nos gozamos los dos, los tres, intensamente, desesperadamente inseparables... hasta que *yo* quiera matarte, *papá*, porque si *vives* aún es porque *yo* así lo dispongo, *si te* lo ordeno. Eso *quiero* que lo entiendas bien. *No soy tu* esclavo, *soy tu* dueño, y puedo quitarte la vida. Soy Dios. (328-329)

¿Quién soy yo? Lo estoy averiguando

En un intento por acercarse a las escritoras mexicanas del siglo xx, Josefina Vicens ha sido reconsiderada por la crítica literaria —curiosamente han sido mujeres las que han hecho este rescate—. Llama la atención a las estudiosas de su obra que haya elegido a narradores-personajes masculinos en sus dos novelas y a esto se han ofrecido distintas interpretaciones que van desde la negación de la identidad de Josefina, hasta la crítica por su parte a la identidad machista. Este artículo no suscribe posturas dicotómicas de la condición genérica. Precisamente consideramos a Josefina Vicens como un hito en la literatura mexicana del siglo xx porque en

la segunda mitad de éste, fue un *excursus* de la configuración de la identidad como mujer que fue y como escritora. Josefina no se ciñó a lo convencionalmente establecido, al contrario, rompió todos los paradigmas que pudiesen constreñir su ser. Esta búsqueda existencial se reflejó en una escritura de la identidad auténtica y fiel a su condición, y así no *quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose*.

Bibliografía

- Castro, Maricruz, Aline Pettersson (editoras), *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, México, CONACULTA-FONCA-Tecnológico de Monterrey, 2006.
- Vicens, Josefina, *El libro vacío y Los años falsos*, México, primera reimpresión en Fondo de Cultura Económica, 2008.