

LETRAS

LETRILLAS

L&TRONES

+¿De qué hablamos cuando hablamos de “literatura de mujeres”?

98

LETRAS LIBRES
MARZO 2014

LECTURA #READWOMEN2014: ORGULLO Y PREJUICIOS

✎ GABRIELA DAMIÁN MIRAVETE

“No leo libros escritos por mujeres”, dice el lector ante la mesa de novedades de la librería, frunciendo la nariz. Lo dicen también una exestudiante de letras al preguntarle cuáles son sus lecturas favoritas o un escritor al micrófono mientras presenta el libro de una colega –para halagarla, aclara: “no se nota que lo escribió una mujer”–. Y hasta alguna escritora se jacta de ello en Facebook.

Es cierto que las mujeres no son tan leídas como los escritores. Lo ha señalado recientemente la escritora e ilustradora Joanna Walsh al comparar las preocupantes cifras de *Vida: Women in Literary Arts*¹ sobre la disparidad en la presencia de hombres y mujeres en espacios de difusión cultural en lengua inglesa. Su iniciativa #readwomen2014² pretende incorporar más autoras a nuestros hábitos cotidianos de lectura. Lo ponen en evidencia también los descorazonadores números en ciertos premios

de la literatura hispanoamericana.³ Las críticas, las mismas de siempre, no se han hecho esperar. ¿Quiere usted atraer trolls? Hable de equidad de género. Pareciera que no hay nada que les irrite más.

“No me gusta cómo escriben las mujeres” es un comentario sin mayores repercusiones. Quizá por eso David Gilmour (el escritor canadiense, no el guitarrista de Pink Floyd) se sorprendió tanto cuando sus declaraciones causaron una avalancha de tuits acusándolo de sexista. “Lo que yo enseño son tipos. Tipos serios y heterosexuales. F. Scott Fitzgerald, Chéjov, Tolstói... solo lo mejor.” Eso sí, con Virginia Woolf hace una excepción.

Se disculpó con torpeza, asegurando que para él, lo ofensivo no fue lo que dijo, sino la *interpretación* que los demás hicieron de sus opiniones. Pero, ¿qué otro significado tendría “No me gusta cómo escriben las mujeres tanto como para enseñarlas en clase... no me apasionan ni los libros escritos por chinos, ni los escritos por mujeres”?

Gilmour habría estado confiado en que sus opiniones serían aplaudidas. Es un reconocido autor, docente de literatura en la Universidad

de Toronto... Pero olvidó que en las apuestas para ganar el pasado Nobel su país tuvo a Margaret Atwood y a la eventual ganadora Alice Munro. Ironías: Gilmour estuvo nominado al premio Giller, cuyo nombre honra a la periodista Doris Giller. El premio fue para Lynn Coady, otra cuentista.

Sin embargo, dar cátedra universitaria de ficción con solo una autora en el programa es *normal*, incluso si el 90% de la clase son mujeres. Gilmour dijo que de vez en cuando alguien levanta la mano para preguntar si estudiarán a más autoras. Su respuesta: “Si quieren escritoras, vayan al final del pasillo.”

Cuando yo alcé la mano en una clase de la Escuela de Escritores de la SOGEM no me fue mejor. Se me ocurrió cuestionar que el realismo sucio que fascinaba a mis compañeros fuese el único tema recurrente en “lo latinoamericano”. Pensaba en Amparo Dávila, Elena Garro, en ciertos escritores de literatura fantástica, pero el profesor me interrumpió: “¿De qué querías que hablara entonces? ¿Del Liverpool de Polanco?” El curso tenía quizá treinta lecturas interesantísimas, pero solo una escrita por una mujer, Marosa di Giorgio.

Resulta sorprendente la facilidad con la que estas convenciones se contagian y asientan, sin que medien

1 Por ejemplo, en 2012 *The New York Review of Books* reseñó el trabajo de 316 autores y solo el de 88 autoras. En: www.vidaweb.org
2 twitter.com/ReadWomen2014

3 Evidenciados por Jorge Téllez –“Lectura y sexismo”– en su bitácora *El Grafólego*, del sitio web de *Letras Libres*: www.letraslibres.com/blogs/el-grafologo/lectura-y-sexismo

preguntas. ¿No les da curiosidad saber por qué no leen libros escritos por mujeres, por qué no les gustan? “El gusto no se discute”, suele decirse. Pero en este caso vale la pena transgredir el consejo con algunas hipótesis.

EL DESPRECIO HISTÓRICO Y GENERALIZADO DE LO TRADICIONALMENTE FEMENINO: El entorno doméstico, la maternidad, la emotividad... Esto que ocurre en todos los ámbitos de la cultura, en lo literario se justifica así: la experiencia vital de las mujeres es una visión *parcial* del mundo, mientras que a la experiencia masculina se le considera *universal*. De ahí que las mujeres aprecien personajes, temáticas, búsquedas masculinas con naturalidad, pero no viceversa. *Ni que fuera puto*. Los “vicios” de la literatura escrita por mujeres están sometidos a un estricto juicio, los de la escritura masculina, no.

LOS TROPOS: El desinterés hacia lo que las mujeres piensan, experimentan y escriben permite que no se disuelvan, menos aún si son exacerbados por el agresivo *marketing* de obras de poca calidad (cabría recordar que abundan las escritas por hombres, también). Locas suicidas, Señoras de las Lomas, Poetas ninfómanas... No es raro que varias escritoras tracen una línea que las separe de esa odiosa noción de lo femenino para evitar el desdén de Críticos y Escritores Serios®. También se cuidan de no ser explícitamente feministas aunque sus búsquedas sean compatibles con alguno de los feminismos actuales. Esta actitud es congruente con la educación que las escritoras reciben desde pequeñas: *cuidate siempre de las otras*. Convencer a las mujeres de que su enemistad es natural es la mejor forma de evitar el argüende. *No me identifico con los temas “de mujeres”*. ¿Cuáles son los temas “de mujeres”? Pregúnteles a varias autoras, hojee sus libros y sorpréndase.

LA NORMALIZACIÓN DE SU AUSENCIA: Simplemente no nos percatamos de que no están ni en los estantes del librero ni en la punta de la lengua. Hemos sido educados en la creencia de que el talento para escribir en las mujeres es raro, pero lo que ha sido excepcional es su inclusión en la Historia: grandes escritoras las hay ahora y las ha habido siempre. Están

ahí para que los lectores las descubran. ¿Cuál es su autora favorita? ¿Su heroína? Nombre una que no se muera al final. ¿Qué libro escrito por una mujer le gusta más? Si no sabe qué contestar, póngale remedio. No es extraño desalentarse: hay que esforzarse para hallarlas. Y es difícil hacer autocrítica. Nadie quiere ser racista, sexista o clasista *a propósito*, a menos que se quiera jugar al bufón políticamente incorrecto, papel que mueve cada vez más a la vergüenza ajena que a otra cosa.

Nuestros hábitos de lectura son solo un eco del valor que damos a la experiencia y a la vida de las mujeres. La elección de ignorar eso que enuncian quienes están a nuestro lado desvanece la empatía y entorpece la imaginación, tan necesarias en las horas violentas que corren en este país. —

ECONOMÍA CLIC, CAJA LAS BITCOINS, O LA REINVENCIÓN DEL ESOTERISMO MONETARIO

✎ DIEGO FONSECA

La máquina expendedora tiene, arriba, una caja de policarbonato transparente y, abajo, un depósito de metal rojo donde se echan las monedas. En la caja transparente está la ilusión: cientos de pelotitas de colores que encierran —prometendulces y chicles, autos que parecen piezas de colección, Demonios de Tasmania de silicona, supercherías de Disney y Mattel. Mi hijo quiere varios de ellos así que de cuando en cuando pongo cincuenta centavos de dólar y giro la manivela para que la esfera que cae coincida con su deseo. Pero rara vez la máquina nos premia con Thomas la locomotora o Bumblebee; casi siempre nos suelta bolas con juguetes de plástico barato que nunca ensamblan bien o muñecos tan descoloridos como desconocidos. El azar —nuestra soberana entrega a la especulación probabilística— es hábil para devolvernos piedras cuando queremos oro.

Pienso en eso cada vez que escucho el runrún alrededor de las bitcoins, los

nuevos caramelos del Lejano Oeste digital. Las bitcoins son monedas electrónicas, o sea, microprogramas de *software* controlados y almacenados en computadoras desperdigadas por todo internet que se usan para comprar y vender cosas o como inversión. Son el equivalente digital del dinero en efectivo, la nueva promesa de una moneda ecuménica y socializada, accesible a casi cualquiera, simpática y provocativa.

Por el costado lúdico, comprar con bitcoins es como jugar Monopoly en la plaza de *Candy crush* con vecinos que son avatares de *Second life* y usan dinero de mentrillas. Los criptoapóstoles dicen que en algún momento más o menos próximo de la historia podremos pagar de todo con bitcoins: el auto, el viaje a Madrid, la renta en la colonia Escandón, cualquier oferta ladina de Tepito. Hasta a los *trolls* les será más fácil financiar sus campañas en Twitter contra Guillermo Sheridan. Algunos han llegado a sugerir que pueden ser muy útiles para que los ciudadanos de los países más pobres se protejan de sus espantosas y fluctúan es monedas tercermundistas. Los evangelizadores dicen que, como no está regulada por los Estados, el valor de la bitcoin jamás será objeto de manipulación política y que, como puede ser accesible a cualquiera, permitirá crear servicios financieros menos costosos prescindiendo de la odiosa banca tradicional. Es maravilloso, internet es la nueva tierra de las promesas redentoras.

Pero las bitcoins son un juguete aun más raro de obtener que los regalitos de la expendedora de mi hijo. Quienes más acceso tienen a ellas viven en Europa, Japón o California y no en Iztapalapa o San Pedro Sula, donde un poco de capital se agradecería con la inmediata proliferación de exvotos para un panteón de santos. Muy pocos las comprenden y muchos menos las conocen. Unos amigos *hipsters* compraron algunas, las perdieron o, como si fueran dueños de un billete exótico que nadie conoce ni usa, no saben bien qué hacer con ellas. Aun miradas con buena voluntad, las bitcoins parecen hoy más un pasatiempo de fin de semana para especuladores que buscan arañar valor a



+El dinero virtual es la consecuencia lógica de la globalización del capital.

cada billete lanzado a la boca de las probabilidades; como yo con la máquina de caramelos.

El dinero virtual es una consecuencia lógica y esperable de la globalización del capital: los billetes de papel se mueven lento entre los bancos; los discretos unos y ceros corren más veloces entre las computadoras. Como muchas grandes historias, las bitcoins son también una materialización del deseo y la codicia: queremos lo que no poseemos. Toda moneda funciona con base en un acuerdo por el que todos aceptamos otorgar valor a dos gramos de metal dorado o a un rectángulo de papel verdoso con la cara del señor de la avena Quaker. La moneda es un objeto de imaginaria religiosa: la idea del valor refie e a Dios, algo en lo que creemos pero jamás vemos. La bitcoin es el nuevo icono en esa cadena de suplantación mística: primero reemplazamos el oro y la plata por billetes de celulosa, luego cambiamos esos papeles por tarjetas de plástico, ahora todo eso equivale a bits invisibles.

Las bitcoins dicen algo más aparte de su condición de moneda. Emitidas sin regulación de los bancos centrales, parecen realizar el ideal libertario de la independencia definitiva: hago lo que quiero con mi dinero y nadie me echa el ojo. En el extremo, su popularidad absoluta implicaría una refundación del capitalismo.

Robert Samuelson escribió que, sin término medio, las criptomonedas son un esquema Ponzi basado en el autoengaño que hará volar a muchos en pedazos o una innovación tecnológica que nos cambiará como lo hizo internet. Pero el gran problema, dice el Nobel Paul Krugman, es que podríamos estar depositando nuestra confianza en otra nueva burbuja de piel muy fina: las bitcoins no son reservas de valor sanas, pues su cotización fluctúa más que el electrocardiograma de una arritmia cardíaca: en un solo día, pueden ganar o perder un tercio de su precio. Como si fuera el antecedente de un infarto, serían un descanso circunstancial para el valor del dinero hasta el próximo espasmo financiero.

Aunque hoy las autoridades, perplejas, se rasquen la mollera, es previsible que en no mucho tiempo las monedas electrónicas acaben atrapadas por las redes regulatorias de la *realpolitik*. No hay Estado al que agrade el anarquismo, por más innovador que se suponga, ni la disolución libertaria, por más purismos que proclame. El Bundesbank alemán no las respalda y el buscador Baidu, el Google chino, dejó de prestarles atención cuando el Banco Central de Beijing frunció la boca. En Estados Unidos tampoco saben bien cómo mirarlas. El Sistema de Reserva Federal aún no decide si debe echarle encima a

sus expertos de terno y anteojos gruesos o llamar al falsificador y escapista Frank Abagnale, porque, ¿es esto un medio de pago razonable o un colador para lavar dinero? El Servicio de Impuestos Internos (IRS) tampoco tiene claro cómo pasarla por el rase-ro fiscal dado que cada opción supone una definición política: si la bitcoin es una moneda, todos los contribuyentes pagan al fisco, pero si es una inversión de capital, los ricos pagan menos, en proporción, que los demás. ¿Qué tipo de intangible tradicional es un intangible posmoderno?

Cuando era pequeño, mi padre gastó no sé cuánta tontería de dinero para regalarme las mismas alegrías que yo procuro dar a mi hijo. En mi infancia fueron los Sea Monkeys. Comprabas un sobre con un polvo que creías mágico, lo echabas al agua y en un tiempo impreciso tus nuevas mascotas nadarían en la pecera. Los Sea Monkeys son, en realidad, artemias salinas, una especie de krill con mil patas y cabeza de pez martillo, pero entonces venían en un sobre ilustrado con unas iguanas con cuerpo y cara de humanos, cuernos y cola de diablo. Aparecían perturbadoramente desnudas y sonreían con la felicidad de un americano en una publicidad de autos de 1960. Por supuesto, nunca vi un Sea Monkey en mi vida, así que después de un tiempo de frustraciones mutuas papá dejó de comprarlos. Como las pelotas con Thomas la locomotora, a los Sea Monkeys también los vendían en las expendedoras de *quarters*. Y como ellas, también prometían lo que escasamente cumplían.

Lo mismo podría valer para la pesca de bitcoins. Las artemias salinas de papá costaban dinero contante y sonante, igual que mis fallidos intentos de pesca del Demonio de Tasmania de silicona para mi hijo e igual que las bitcoins, pues, claro, el único modo de poseerlas es pagando por ellas con nuestros ahorros. Lección simple: incluso para coquetear en el hipermodernismo de la moneda invisible seguimos dependiendo del papel moneda, un invento del siglo VII. Los clásicos perviven. No se puede vivir del aire ni en el aire mismo. —

POESÍA

ESPACIO Y TIEMPO Y LUZ EN TODO YO

¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad!

– Juan Ramón Jiménez, *Espacio*

HERNÁN BRAVO VARELA

Desde temprano, Picasso entendió que el arte moderno servía no para construir obras sino para quemar etapas. Juan Ramón Jiménez (1881-1958), en cambio, fue despojándose de su madurez con cada nuevo libro de poemas. De *Ninfeas y Almas de violeta* (1900) a *Lírica de una Atlántida* (1936-1954), pasando por *Diario de un poeta recién casado* (1916) y *Piedra y cielo* (1919), Jiménez supo asumir cada una de sus etapas con el fervor, pero también con la integridad, de un panteísta inconforme. *Leyenda*, título que recoge su producción a lo largo de sesenta años, puede leerse como las confesiones de tan singular panteísta: uno que, durante sus periodos “sensitivo” e “intelectual”, fue devoto de las atmósferas y la lucidez para, en el periodo “suficiente” o “verdadero”, encontrar a su “dios deseado y deseante” a través de una belleza intuitiva y simultánea. Según Octavio Paz en las siguientes líneas de *El arco y la lira*: “Su evolución poética se parece a la de Yeats [...] Ambos parten de una poesía recargada que lentamente se aligera y torna transparente; ambos llegan a la vejez para escribir sus mejores poemas.” Juan Ramón, para quien las vanguardias fueron apenas un pensamiento “májico” del siglo xx, llegó a su juventud por destilación, no por contagio.

Si bien su obra completa parece no tener fin, hermanada con la de Pessoa en la incesante aparición de títulos que se creían perdidos o inexistentes, buena parte de los trabajos rescatados pertenecen a sus dos primeras fases creativas. La tercera y última, la más intensa y actual, es también la menos atendida de todas. Solo unos cuantos poetas y ensayistas españoles –Aurora de Albornoz, Alfonso Alegre Heitzmann, Francisco Brines, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel

Valente, Vicente Valero– superaron la fiebre por el primer y segundo Juan Ramón inédito, ocaso del modernismo y aurora de la “poesía pura”, y volvieron la mirada al tercer Jiménez, tan mal o escasamente editado hasta la fecha. En particular a ese que durante su exilio, sin agenda surrealista, acarició “la idea de un poema seguido (¿cuántos milímetros, metros, kilómetros?) sin asunto concreto, sostenido solo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas...”.

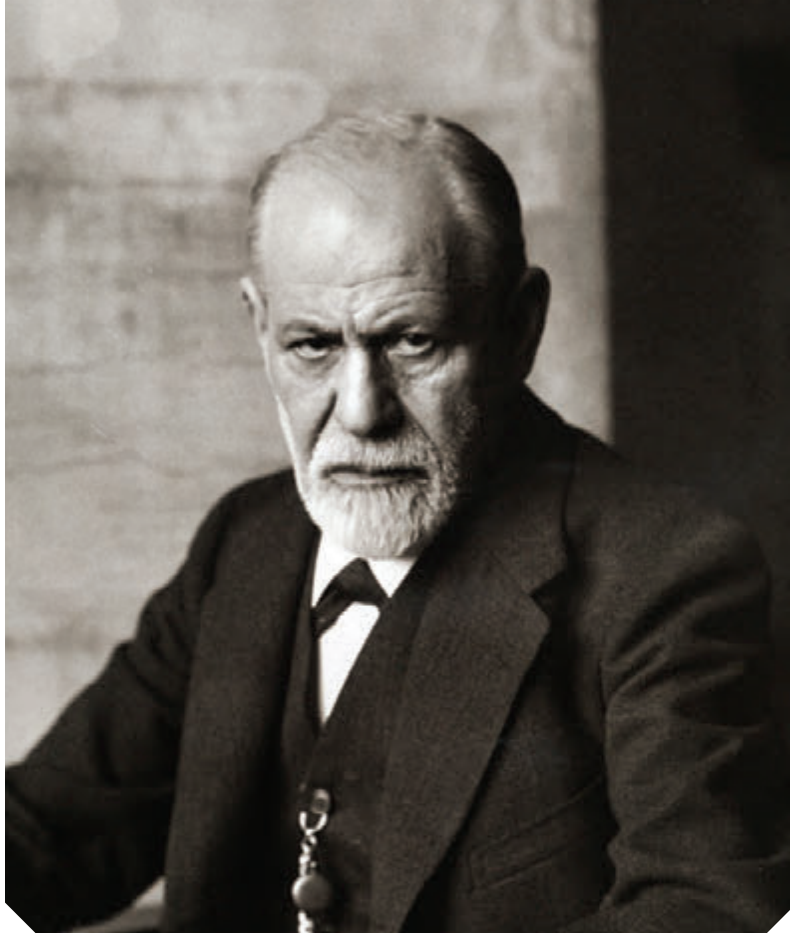
Redactado en 1941 y publicado trece años después, *Espacio* no solo es aquella idea concretada, sino el gran poema de Jiménez y el colmo de su mocedad estética: rapto de los sentidos que desconían de la cavilación porque la desconocen. En una carta a Joaquín Díez-Canedo, el autor de *Platero y yo* sostiene que “una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso mayor”. Como suele ocurrirle al joven poeta frente a la crítica, que recibe a aquel con la unanimidad de su silencio, Gerardo Diego fue el único en celebrar la aparición del primer fragmento de *Espacio* en 1943, cuando Jiménez tenía sesenta y un años. Ni siquiera el Premio Nobel de Literatura, concedido a Juan Ramón poco antes de su muerte, modificó las cosas. Una total incompreensión selló su última etapa poética. El provincianismo institucionalizado de la poesía franquista, la muerte y el exilio de algunos miembros destacados de las generaciones del 98 y del 27, así como el trato canalla que Juan Ramón dio a Luis Cernuda y Vicente Aleixandre –maestros de la generación inmediata, la del 50– agudizaron dicha negligencia. (Baste recordar que Jaime Gil de Biedma sentenció que Jiménez escribía “por recetas, por fórmulas; un poema es casi idéntico al otro”. Y en otro juicio venenoso el catalán vengó así a Cernuda y Aleixandre, sus educadores sentimentales: “JRJ unía una excepcional incapacidad para verse en relación con los demás y en relación consigo mismo [...] Nunca le embargó el pudor de disimular lo que en él había de pelendrín, de mezquino y malicioso señorito de casino de



➤ Juan Ramón Jiménez, a la conquista del espacio interior.

pueblo de Huelva.” Esa opinión tardaría casi medio siglo en cambiar, una vez cerradas las heridas de orgullos literarios propios y heredados.)

Compuesto por tres “estrofas” o fragmentos en prosa, *Espacio* enumera las creaciones de la conciencia, hechas a su imagen y semejanza eterna e instantánea: el cuerpo, el arte, la memoria, el amor, el sexo, la realidad misma. “Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo’. Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo porvenir. No soy presente solo, sino fuga raudal de cabo a fin”, escribe Juan Ramón en sus primeras e inolvidables líneas. No más la fe en la inteligencia –a la que nuestro autor, treinta años antes, exigía que le diera “el nombre exacto de las cosas”–, sino en la conciencia, esa otra “partícula de Dios” que genera la masa de toda la materia del universo en la mente del hombre. De la lógica cartesiana, Jiménez pasó a la conquista del espacio interior. Esa, y no otra, fue su odisea: “¡Yo, universo inmenso, dentro, fuera de ti, segura inmensidad!” Así también lo supo Stanley Kubrick en su cinta *2001*, cuyo viaje arranca en el cosmos y concluye en el útero. –



+El Moisés de Freud, pariente no tan lejano del *Laberinto de la soledad*.

RELECTURA OCTAVIO PAZ, LECTOR DE FREUD

✶ RUBÉN GALLO

De todos los libros publicados por Freud, el que más influencia tuvo en México fue *Moisés y la religión monoteísta*. Frida Kahlo lo leyó y en 1945 pintó un cuadro *–Moisés–* que intenta darle una forma pictórica a los argumentos de Freud sobre la historia del judaísmo. Unos años después, a fines de la década de los cuarenta, un Octavio Paz muy joven se topó con el *Moisés* de Freud y, al igual que Kahlo, se propuso crear una nueva obra inspirada por esta lectura. El diálogo que Paz entabló con Freud culminó con la publicación, en 1950, de *El laberinto de la soledad*.

En una entrevista con Claude Fell, Paz recordó la fuerte impresión que le causó *Moisés y la religión monoteísta*. “El estudio de Freud sobre el monoteísmo judaico”, contó, fue el detonador de su reflexión sobre ese “mundo de represiones, inhibiciones, recuerdos, apetitos y sueños

que ha sido y es México”.¹ La revelación de Paz es una invitación a leer *El laberinto de la soledad* como una versión mexicana del *Moisés y la religión monoteísta* de Freud.

El laberinto de la soledad es un ensayo acerca de la identidad mexicana, uno de tantos libros acerca del carácter nacional publicados en la primera mitad del siglo XX. Paz fue el primero en usar las ideas freudianas para explicar la cultura mexicana. En ocho capítulos, *El laberinto...* analiza varios “mitos” mexicanos, desde la popularidad de las máscaras hasta el Día de Muertos, y ofrece una perspectiva general de la historia del país, desde la Conquista hasta la década de 1940.²

Pero, ¿cómo se relaciona *El laberinto...* con el *Moisés...* de Freud? A pesar de que la temática de ambos libros no podría ser más distinta —uno es un libro acerca de la identidad mexicana; el otro, un análisis acerca del surgimiento del monoteísmo— hay una serie de semejanzas

1 Octavio Paz, “Vuelta a ‘El laberinto de la soledad’”, conversación con Claude Fell, en *El laberinto de la soledad*, Madrid Cátedra, 2004, p. 421.

2 Paz revisó los títulos y el contenido de los capítulos en la segunda edición, pero la estructura del libro permaneció igual.

sorprendentes entre los dos. Freud escribió *Moisés...* durante la década de los treinta; Paz escribió *El laberinto...* pocos años después, en la década de los cuarenta. Ambos son libros escritos en el exilio: Freud terminó su libro en Londres; Paz elaboró la mayor parte de su ensayo en París, mientras trabajaba en la embajada mexicana. Tanto *Moisés...* como *El laberinto...* son autobiografías veladas; ambos autores analizan la identidad cultural desde una posición marginal: Freud vivía en un país de habla alemana pero se consideraba a sí mismo un “judío sin dios”; Octavio Paz nació en México, pero pasó parte de su infancia y un periodo muy importante de su vida adulta viviendo en el extranjero —una experiencia que, como relata en *Itinerario*, le valió ser acusado de ser extranjero en su propio país—.³ Ambos, *Moisés...* y *El laberinto...* son exploraciones de una subjetividad compleja, que no encaja dentro de los paradigmas ortodoxos de la identidad nacional, cultural o religiosa.

Pero hay una diferencia decisiva entre los dos libros: *El laberinto...* es el primer gran libro de Paz, mientras que *Moisés...* fue el último de Freud. El primero es una obra de juventud —Paz tenía 36 años cuando publicó *El laberinto...*—, y el segundo fue un testamento, una despedida escrita por un hombre de 83 años que se estaba muriendo de cáncer. Las diferencias de estilo y de tono entre ambos libros constituyen un buen ejemplo de lo que Edward W. Said ha definido como el “estilo tardío”.

A diferencia de Kahlo, Paz se enfocó en las ideas teóricas, en la interpretación psicoanalítica que Freud hizo de la civilización —un proceso marcado por traumas, represiones y ansiedades inconscientes—, y aplicó este modelo al análisis de la historia de México.

Paz adaptó la noción freudiana de transmisión fil genética, la posibilidad de que los recuerdos y los traumas puedan ser transmitidos inconscientemente de una generación a la siguiente. En *Moisés*, Freud propone que cada individuo posee una “herencia arcaica... que comprende... huellas mnemónicas

3 Octavio Paz, *Itinerario*, en *Ideas y costumbres I: La letra y el centro*, vol. 9 de *Obras completas*, México, FCE, 1995, pp. 15-72.

de las vivencias de las generaciones anteriores”,⁴ una “propiedad heredada” que “solo precisa ser reanimada, pero no adquirida”⁵ En su ensayo Paz aplica esta idea a la historia mexicana al analizar la persistencia de huellas inconscientes —principalmente la soledad, el tema central del ensayo— desde la Conquista hasta el siglo xx. Al igual que las ruinas mnemónicas de Freud, la soledad parece ser una condición heredada, que elude a la consciencia y produce efectos psíquicos terribles.

El laberinto de la soledad sigue el argumento de *Moisés y la religión monoteísta* de manera muy cercana. Hay tres conceptos clave que Paz toma del ensayo de Freud en su análisis de la historia mexicana: el complejo de Edipo, el concepto de *Geistigkeit* (es decir: la idea de que hay un avance en la intelectualidad) y, por último, la teoría del malestar en la cultura.

La lectura que hizo Paz de *Moisés y la religión monoteísta* es parte de una tendencia más amplia: en la primera mitad del siglo xx un gran número de intelectuales latinoamericanos usaron el psicoanálisis como modelo para pensar la identidad nacional. Figuras como el mexicano Samuel Ramos, los peruanos Honorio Delgado y José Carlos Mariátegui o el argentino Ezequiel Martínez Estrada buscaron en los escritos de Freud las herramientas conceptuales para analizar la historia y la cultura de sus naciones. En esos años, el psicoanálisis se ubicó como el modelo preferido para sondear la cultura nacional, para diagnosticar sus patologías y proponer soluciones terapéuticas. Pero el caso de México es único: solamente en nuestro país la identidad nacional fue pensada con base en un texto sobre el judaísmo. *El laberinto de la soledad* bien pudo haberse llamado *El laberinto de la soledad judía*. —

Este texto es una versión breve del capítulo “Monoteísmos” del libro Freud en México: historia de un delirio, FCE, 2014.

4 Freud, *Moisés y la religión monoteísta*, en *Obras completas*, Vol. 3, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 3301.
5 *Ibid.*, p. 3321.

MISCELÁNEA EL PRECIO DE LA MALDAD

Me sentía aterrado, porque, en realidad, los buenos eran los malos.
— James Ellroy, *La Dalia Negra*

JORGE FLORES-OLIVER, “BLUMPI”

Una mujer enfundada en un vestido rojo escotado mira desafian e al lector, los ojos marcados con delineador y los labios carmín. Con una mano ataviada de joyas sostiene un cigarrillo que humea. Es una de las mujeres diabólicas que viven en *True crime. Detective magazines 1924-1969* (Taschen, 2013), una recorrido histórico —dividido en cinco periodos distintos— por las revistas de detectives de Estados Unidos. En cuatrocientas cincuenta portadas, este compendio de *pulps* cuenta la vida de distintas mujeres: *True stories of women in crime*, *True gang life* y muchas otras que en su mayoría portaban las palabras “true” y “detective” en sus títulos, haciendo redundante la contundencia y la (p/d)ureza de sus contenidos: historias reales de casos policíacos.

Lo que se alcanza a ver en las páginas de esta antología es sexo, crimen, mujeres malas. Como un *peeping tom*, uno puede atisbar la vida de aquellas a quienes los editores, Eric Godtland y Dian Hanson, llaman “las hijas salvajes de Satán”: mujeres que empuñan armas, son retratadas en *mugshots*, perseguidas por la ley y le hacen ver su suerte a los hombres. ¿Qué más se alcanza a ver? Además de ligeros y armas, una evolución de la sociedad estadounidense, el papel de la mujer en esa sociedad y el estado de la fantasía sexual del hombre moderno. A principios del siglo xx esas mujeres aparecen en las cubiertas fumando cigarrillos, un acto interpretado como un desafío a la autoridad, al hombre, al mundo. Una muestra de coquetería, atrevimiento, peligro y de un quién-sabe-qué más.

¿Qué impulsó el nacimiento de las revistas *pulp* detectivescas —derivadas del periodismo sensacionalista— a mediados del siglo XIX? ¿Qué hizo que pasaran del grabado como carta

de presentación en sus portadas a las impactantes ilustraciones del siguiente siglo? La existencia de una clase trabajadora en aumento, la migración que llevaba a cada vez más gente a Estados Unidos, un *boom* de publicaciones impresas (en aquel país se editaban 2,526 periódicos en 1850), una población cada vez más alfabetizada y que ahora podía leer esos periódicos y revistas y, como ingrediente final, una ola criminal que atravesó el país. La fascinación por el chismorreó, el tabú, la sordidez del crimen y la vida disipada estaba en el arte *lowbrow* de estas revistas: la sed informativa —morbo vil, dirían otros— quedaba saciada.

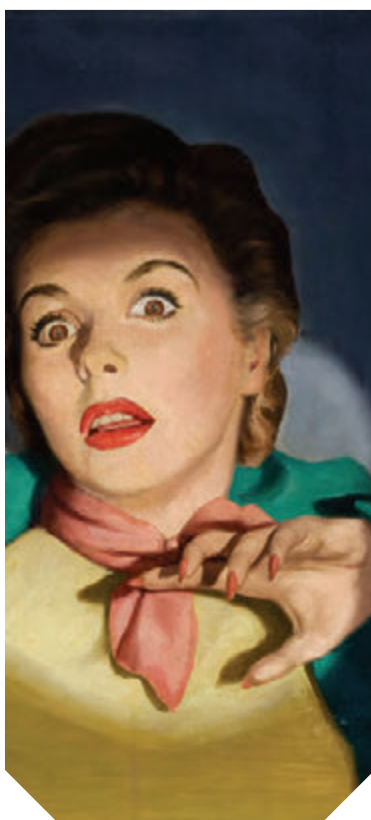
Godtland explica la sobrevivencia de este género a través de las décadas: “Al comprar una revista de detectives, adquirirías una licencia para investigar asuntos que de otra manera resultaría vergonzoso explorar a profundidad.” Es decir, estas revistas existen en un limbo moral por presentar en sus portadas a mujeres sensuales, incitantes, en ropa entallada, sin ser explícitamente eróticas ni pornográficas. Son una muestra de crímenes, delitos, fechorías y excentricidades, pero no glorifica ninguno de estos aspectos, más bien los censuran. El lector de revistas de

103

LETRAS LIBRES
MARZO 2014



+¿Qué se alcanza a ver detrás de las revistas *pulp*?



+“El público exige conocer la causa y la cura.”

104

LETRAS LIBRES
MARZO 2014

detectives también es en sí mismo una especie de detective, un *amateur*, y su genuino interés por saber cómo fue asesinada tal o cual persona significa que desea que el crimen sea resuelto. Y eso es lo que hacen los buenos ciudadanos: desear el bien común, el mejoramiento de su sociedad, el destierro del mal que se consigna en publicaciones debido a una genuina búsqueda de conocimiento e información. “¡Crímenes sexuales! ¡Actos de hombres que son más bajos que bestias! Un público impaciente exige conocer la causa y la cura”, declaraba *Real Detective* en 1934.

La era de oro de este tipo de publicaciones habría de gestarse en los años treinta gracias a la combinación de dos ingredientes: la Gran Depresión y la Prohibición. El escapismo necesario era dado, en parte por las historias que contenían en sus páginas. Sobre todo, historias de robos de bancos, porque así el realismo lindaba cada vez más con las fantasías de un país en crisis que veía cómo sus aspiraciones económicas se desmoronaban gradualmente.

Consecuentemente, para los editores —Macfadden, *Real Detective Tales* Inc., Fawcett— resultó un negocio altamente lucrativo. Esto permeó en las publicaciones mismas, que dejaron de ser *pulps* para imprimirse en papel de mejor calidad. A la postre, el arte de las portadas mejoró considerablemente.

El auge duró hasta que llegó la Segunda Guerra Mundial. En ese momento, las publicaciones cayeron en un campo minado debido a la proliferación de revistas que trataban el nuevo tema morboso de moda: la propia confusión. Los crímenes y delitos simples —el robo de bancos, el asesinato, la drogadicción, el secuestro— ya no fueron suficientes. La pureza del género de pronto se encontró con que el campo de batalla, las conspiraciones internacionales y el mercado negro resultaban más interesantes para un público cada vez más aventurero. Eso y el racionamiento del papel derrumbaron a una industria que hasta ese entonces había maquilado gran cantidad de títulos, pues en un intento por sobrevivir las editoriales regresaron al papel corriente, comenzaron a publicar fotografías en lugar de pinturas e ilustraciones en las portadas y le restaron interés a la investigación de los casos que publicaban: el acobose. Solo uno de los crímenes más siniestros que registra la historia norteamericana pudo impulsar el débil mercado: el asesinato de Elizabeth Short, la Dalia Negra. Porque un potente estallido individual en ocasiones puede más que bayonetas, tanques y granadas. Porque un drama personalizado puede provocar más arrebatos que el conflicto masivo.

Marc Gerald, editor de una de las revistas más prominentes, *True Detective*, racionaliza así la labor que estas publicaciones cumplieron por décadas: “retratar aspectos de la vida y la muerte que jamás se habían visto en medios legítimos”. Eso y un servicio social invaluable: “Muchos policías y asesinos me han confesado que tuvieron sus primeras emociones sexuales masturbándose con la revista.” Bueno, así se construyó, por lo menos parcialmente, Estados Unidos. —

PERFIL

MARGUERITE DURAS: LA DUDA ES ESCRIBIR

ALOMA RODRÍGUEZ

Una joven con labios rojos y el rostro limpio. Una mujer casi anciana con el “rostro devastado” que recuerda a su amante de la China del Norte. La mujer que espera noticias de su marido capturado por los nazis y llevado al campo de concentración de Dachau. La escritora que afirma que “a los dieciocho años ya era demasiado tarde”. La joven temerosa de su hermano mayor y que busca el cariño de su madre. La blanca pobre en Indochina. La hija de la institutriz. La casera de un joven Enrique Vila-Matas. La escritora que se ha convertido en referente, expreso o no, de otros escritores. La mujer de las gafas de pasta, siempre con un cigarrillo en la mano, que aparece en las fotos en blanco y negro. La anciana que sonríe. La directora de cine. La escritora a la que Raymond Queneau aconseja que “escriba, no haga nada más”. A la que confunden por la calle con Marguerite Yourcenar. La ganadora del Goncourt con *El amante*, novela que escribe casi en un arrebato. Todas esas son Marguerite Duras (Gia Dinh, 1914-París, 1996), que habría cumplido cien años el 4 de abril.

Duras nació cerca de Saigón, en lo que era Indochina y ahora es Vietnam. Su padre murió en Francia cuando ella tenía cuatro años mientras el resto de la familia estaba en la colonia, donde su madre trabajó como institutriz. Tenía dos hermanos: Pierre, el mayor, adorado por su madre y temido por los pequeños (fumaba opio, robaba a su madre, acumulaba deudas, era violento y brutal, o al menos así lo recordó y describió siempre Duras), y Paul, el débil, el especial, el adorado por Marguerite y del que dirá que le hizo descubrir “el amor total”. Paul murió en 1942. Para Duras fue como si el mayor lo hubiera asesinado. Pero la obsesión por las relaciones familiares ya había empezado mucho antes de la muerte de Paul. Puede que empezara con la compra de terrenos que hizo la madre a orillas del Pacífico y la ruina

posterior (las tierras estaban anegadas), la historia que relata en *Un dique contra el Pacífico*. Puede que empezara en el internado de niñas. O en alguno de los viajes a Francia. En *El amante* cuenta que supo pronto que quería escribir. Sin embargo, su madre prefería que estudiara matemáticas, como el padre. No sabemos cuándo empezó; el hecho es que, felizmente, empezó y Marguerite Donnadiou se convirtió en Marguerite Duras: la escritora cuyo estilo no se parecía al de nadie, que desde su tercera novela se convertiría en una de las narradoras más importantes de su generación y acabaría conquistando un lugar entre los clásicos (sus obras completas están publicadas en la prestigiosa colección La Pléiade).

En 1933 Marguerite Donnadiou se había instalado definitivamente en Francia, se casó en 1939 con Robert Antelme, del que se divorció, y en 1947 con Dionys Mascolo, padre de su único hijo, Jean, que trabajó en las películas de Duras. En 1943 publicó su primera novela: *La impudicia*, cuyo manuscrito envió a Gallimard bajo el título de *La Famille Taneran* y fue rechazado. En “Un lecteur de Marguerite Duras” (*Cahiers*

Renaud-Barrault, núm. 52, que se publicó en 1965 y recuperó *Le Monde* en el número especial dedicado a Duras en 2012), Raymond Queneau, que era lector en Gallimard, recordaba la llegada del manuscrito de *La vida tranquila* y la certeza de estar ante una escritora, una “profesional”. Queneau rescata el informe que escribió después de leer *El square*: “En M. D. hay una preocupación por la renovación, por la profundización de su arte, que es poco común entre las escritoras. Puede que aquí haya influencias de Compton-Burnett, se puede pensar también en ciertas tendencias del arte contemporáneo (Beckett, Ionesco e incluso Tardieu); pero eso son menos influencias propiamente dichas que pretextos en la búsqueda de su propia originalidad.”

Y esa búsqueda siguió y se percibe en sus libros: de un estilo más anglosajón en las primeras novelas (algunos críticos señalaron la influencia de Hemingway) pasa a una investigación de otra cosa, hasta encontrar su propia voz para luego someter el “estilo Duras” a una depuración. Partiendo de una tradición más clásica, sus novelas llegan al *nouveau roman* (pienso en *La siesta de M. Andemas*). Su prosa tiene música y conseguirla fue una de sus preocupaciones: en la entrevista con Bernard Pivot en *Apostrophes*, Duras afirma: “He logrado la escritura fluida que buscaba. Ahora estoy segura. Y con escritura fluida quiero decir escritura casi distraída, que corre, que pretende atrapar las cosas más que decirlas.” Un poco antes confiesa: “Empecé con *Hiroshima mon amour* a ser incorrecta [con el lenguaje].” Hay, además, una constante en la obra de Duras: la obsesión por la verdad, por saber, por contar y por contar de una manera determinada, por entender, una obsesión que desborda y se derrama en el papel. Duras se convirtió en un personaje apasionante: la sospecha del incesto, la relación con la madre, la vuelta de la colonia a la metrópoli, la Resistencia, el niño que nace muerto en 1942, la espera y la vuelta del marido del campo de concentración (que cuenta en *La douleur*, incluido en *Cuadernos de la guerra*), la amistad con Mitterrand, la expulsión

del Partido Comunista, el alcoholismo, la desintoxicación, el impacto del Holocausto, el amor de Yann Andréa, al que dobla (casi triplica) en edad, y el treintañero chino con el que descubrió el sexo y el placer cuando era adolescente, como cuenta en *El amante*.

Su biógrafa, Laura Adler, escribe en el mismo especial de *Le Monde*: “Correr riesgos constantemente, hasta el riesgo de morir. El cuerpo como instrumento. La pérdida como principio de aproximación. Ir lo más lejos posible. Con los demás, pero primero con ella misma. No protegerse nunca. Todavía menos de ella misma.” En *Escribir*, un libro-reflexión que parte de una conversación de 1993 filmada por Benoît Jacquot, Duras afirma “Escribir: es lo único que llenaba mi vida y la hechizaba.” O: “nunca descubriré por qué se escribe ni cómo no se escribe”. Más adelante: “La duda, la duda es escribir.” Y también: “Esa ilusión que tenemos —y que es justa— de ser la única persona que ha escrito lo que hemos escrito, sea nulo o maravilloso.” Y, contundente: “Y para escribir libros que me han permitido saber, a mí y a los demás, que era la escritora que soy.” —

+Los muchos rostros de Duras.



+El secreto a voces de Mariana Callejas.



LETRAS
LETRILLAS
Y LETRONES

106

LETRAS LIBRES
MARZO 2014

LITERATURA

MARIANA CALLEJAS, LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA

✎ PATRICIO PRON

1 Sebastián Urrutia Lacroix (el desgraciado Sebastián Urrutia Lacroix, que pronostica una tormenta de mierda) nunca existió, pero su historia es verdadera. La cuenta Roberto Bolaño en *Nocturno de Chile*, una novela en la que todo es lo que parece y también su contrario; también la historia de María Canales (Mariana Callejas), la escritora que organizaba talleres literarios en su casa mientras su marido, un estadounidense de nombre James Thompson (Michael Townley), torturaba y asesinaba a prisioneros políticos en los pisos inferiores de la vivienda. La historia (digámoslo una vez más) es verdadera, y había sido contada previamente por Pedro Lemebel en su crónica “Las orquídeas negras de Mariana Callejas”. Quizá Bolaño la

conociere de allí (en su artículo “El pasillo sin salida aparente” admitió haber leído el libro de Lemebel en el que fue publicada la crónica y la glosó), pero aparece también en otro texto, ya prácticamente inhallable. En *Siembra vientos*, las “memorias” publicadas en 1995 (es decir, tres años antes que la crónica de Lemebel y cinco antes que la novela de Bolaño), Callejas ofrece su versión de las circunstancias que la llevaron a ser reclutada por la DINA, la policía secreta de la dictadura pinochetista, y cómo acabó viéndose involucrada en el asesinato del político chileno Orlando Letelier, pero su relato (inevitablemente exculpatorio) es parcial: cuando dice que se unió a Patria y Libertad, un grupo paramilitar de ideología fascista que cometió asesinatos y sabotajes durante el gobierno de Salvador Allende, y más tarde a la DINA por su interés por las “grandes Causas” [sic], Callejas omite mencionar, sin embargo, que su “gran causa” no fue “la patria” sino la literatura: es decir, el deseo de acceder a la influencia necesaria para ser reconocida como una escritora importante.

2

Sembrando vientos fue publicado por unas “Ediciones ChileAmérica CESOC” que podrían creerse la fantasía de un autor que se publica a sí mismo de no ser porque una simple búsqueda permite acceder a una página web (www.cesoc.cl/nuestra-historia) en la que se informa que la editorial existe y que fue fundada por “un grupo de chilenos en el exilio” con la finalidad de ofrecer una resistencia cultural al régimen de Augusto Pinochet. Que las memorias de una colaboradora de la dictadura aparezcan en una editorial concebida para su denuncia y su superación parece una de las tantas contradicciones de la historia chilena reciente; que lo hagan en un sello creado, entre otros, por Bernardo Leighton, al que Callejas contribuyó de manera directa o indirecta a eliminar, parece un chiste cruel, pero no lo es. Quizá Bolaño fuese consciente del humorismo oculto en esta tragedia: en su novela, las motivaciones de los personajes se mueven en la escasa distancia que separa el patriotismo y la pedantería de la pobreza intelectual. Antes de publicar sus memorias,

Callejas había ganado en 1975 el concurso del diario *El Mercurio* con un cuento que Urrutia Lacroix califica de “indigno incluso de recibir un premio en Bolivia” (lo cual, por supuesto, es mucho decir). Aquel relato y otros fueron publicados en 1981 en un libro titulado *Larga noche* cuyo carácter autobiográfico solo resultó evidente cuando se supo lo que sucedía en los pisos inferiores las noches en que Enrique Lafourcade, Mariana Callejas y unos jóvenes Gonzalo Contreras y Carlos Franz celebraban sus tertulias en la casa. En uno de los cuentos de *Larga noche* un asesino es disculpado por la narradora cuando esta descubre que el asesino lee a Walt Whitman; en otro se describen las torturas a un detenido; en uno (finalmente) un personaje pone una bomba debajo de un coche.

3 Callejas publicó una novela en 1983, pero (afirma) extrañamente, con la llegada de la democracia, mi prometedora carrera literaria llegó a su fin”. No parece haber muchas razones para creer que hubiese podido ser una escritora, sin embargo: sus “memorias” se caracterizan por la

incapacidad de su autora para comprender el uso consuetudinario de los signos de puntuación, que coloca generalmente allí donde no corresponde, y su estilo es una catástrofe: los ojos reflejan “la esperanza”, el general sonríe “dulcemente”, alguien posee un “rostro inocente y hermoso [que] se habría visto muy bien en una portada de revista de modas”, los niños son “preciosos”, un mantel es “lindo”, a alguien lo caracterizan “sus habanos y sus camisas de seda Pierre Cardin”, Michael Townley es “terriblemente apuesto, dulce y romántico”, “todos los acontecimientos” de la vida pasan por la mente en una “larga noche”. “¿En qué momento subimos a la montaña rusa de la cual no hay escapatoria hasta el golpe final?”, se pregunta Callejas. En la “hora de desgracia” de su marido decide estar a su lado “contra viento y marea” y le pide: “Ven conmigo al último lugar donde te buscarían, tu propia casa.”

4 Después de la publicación de *Nocturno de Chile*, Mariana Callejas dio algunas entrevistas en las que sostuvo que no se arrepentía de nada. El escritor chileno Carlos Iturra le

dedicó el cuento “Caída en desgracia” y Nona Fernández estrenó en 2012 una obra teatral acerca de sus veladas literarias que tituló *El taller*. Leyó la novela de Bolaño en la cárcel y se preguntó por qué su autor “me tenía tan mala a mí. Yo no he terminado triste ni pienso terminar triste. Así que no tenía ningún derecho a ponerme como a una pobre, triste y solitaria vieja”, dijo, y agregó: “Escribe bien Bolaño, escribía bien, pero nada que ver conmigo.”

5 Mariana Callejas no se arrepiente de los asesinatos y torturas a los que contribuyó sino del hecho de que el conocimiento de los mismos haya truncado su carrera como escritora, en la que sigue creyendo. “Es que es tan triste escribir y que una encuentre que lo hizo bien y trate de publicarlo y no te lo publica nadie. Y por razones ajenas a la literatura”, lamenta. El desgraciado Sebastián Urrutia Lacroix (que conoce a Pablo Neruda, que conoce el miedo y el odio encarnados en dos sujetos que lo contratan para que recorra Europa, que conoce a Augusto Pinochet y le da clases de marxismo, que se convierte en crítico literario, que es sacerdote y escribe poemas que no publica) acaba comprendiendo en *Nocturno de Chile* que los grandes crímenes son cometidos por personas insignificantes y que a menudo sirven a la reivindicación de un talento inexistente. A diferencia de Ernst Jünger, de Louis-Ferdinand Céline, de Jorge Luis Borges (cuyas convicciones políticas son ajenas a su literatura y no la desvirtúan), Mariana Callejas intervino en política para ser una escritora: se quedó en la política, y en el crimen, sin embargo, y esta tragedia personal le costó la vida a cientos de personas. “Así se hace la literatura”, dice Bolaño. “No solo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura.” En su afirmación hay una constatación y algo parecido a una advertencia. —



Bolaño en el museo
Por Patricio Pron

<http://letraslib.re/1dFbmS9>