

# LIBROS

72

LETRAS LIBRES  
ABRIL 2014

**Helen Oyeyemi**

• EL SEÑOR FOX

**Jean Franco**

• ENSAYOS IMPERTINENTES

**Evelio Rosero**

• PLEGARIA POR UN PAPA  
ENVENENADO

**Varios autores**

• LADOS B. NARRATIVA DE ALTO  
RIESGO

**Maricela Guerrero**

• PECERAS

**David Miklos**

• NO TENDRÁS ROSTRO

**J. Benito Fernández**

• GIDE/BARTHES. CUADERNO DE  
NIEBLA

**Armando Uribe**

• POUND Y LÉAUTAUD. ENSAYOS Y  
VERSIONES



NOVELA

## Va de zorros



**Helen Oyeyemi**  
**EL SEÑOR FOX**

Traducción de María  
Belmonte  
Barcelona, Acantilado,  
2013, 296 pp.

✎ GABRIELA DAMIÁN MIRAVETE

Apenas se pueden encontrar un par de notas acerca de la visita de Helen Oyeyemi a México el pasado octubre, cuando se celebró el tercer Hay Festival en Xalapa. Ella y Benjamin Markovits fueron invitados por figurar en la lista de los mejores novelistas británicos menores de cuarenta años de la revista *Granta* en 2013 (en la que por primera vez las mujeres obtuvieron mayoría: doce de veinte). Oyeyemi, además, estrenó la traducción al español de su novela *Mr. Fox*. En una de las fotografías aparece con un formal vestido negro, pero lleva tenis Converse color rosa, sonríe tímidamente dentro de ese juego en el que a ella le toca posar. Al leer *El*

*señor Fox*, ese mismo espíritu lúdico marca la plasticidad del lenguaje y la velocidad con que pasan las páginas, la timidez solo se asoma en un personaje o dos. Detrás de su modestia y voz suave, los lectores descubren a una narradora osada, polimorfa. Y es cuando una se pregunta cómo es que no quedaron más fotos, entrevistas o conversaciones, más interés en dar a conocer la obra de Helen Oyeyemi.

Quizá sea parte de esa incompatibilidad que la autora tiene con los circuitos de la escritura convencional. Cuando tenía dieciocho años escribió *The Icarus girl* (2005) en lugar de ponerse a estudiar para sus exámenes. El éxito de esa historia sobre una niña y su *doppelgänger*, un oscuro amigo imaginario, le creó fama de joven prodigio. Entonces se animó a inscribirse a un MFA de escritura creativa en Nueva York, pero al enfrentarse con sus historias los profesores repitieron en eco interminable ese mandamiento de Henry James: “Cuenta un sueño, pierde un lector.” A Oyeyemi le resultaba incomprensible el método de trabajo tan organizado de los jóvenes escritores asistentes al taller, “gente admirable que puede leer dentro de la fecha límite, hacer comentarios inteligentes en clase, y luego por la noche ir a una lectura en un bar a beber vino y escuchar más palabras”. Le importó muy poco el consejo. Publicó dos novelas más, *The opposite house* (2007) y *White is for witching* (2009), narradas a través de elementos sobrenaturales, el ensueño, la novela gótica y los cuentos folclóricos.

*El señor Fox*, la cuarta novela de Helen Oyeyemi, comienza en el estudio de St. John Fox, un autor encumbrado que escucha a Glazunov en el gramófono —la historia ocurre en 1936— mientras se enfrenta al estancamiento creativo. De pronto reaparece su musa, Mary Foxe, que no se daba la vuelta por allí desde hacía unos siete años.

Le propone un juego a su autor: ¿y si dejara de asesinar a todas sus protagonistas?

“¿Me puedes decir por qué es necesario que a Roberta le corten una mano y un pie con una sierra y se desangre hasta morir en el altar de una iglesia?”, le reclama. Los argumentos de St. John para matar a sus heroínas no la convencen: “que si era porque ella tenía que morir, simplemente tenía que hacerlo para añadir más dramatismo, que si esto, que si lo otro. Es obsceno mostrar esas cosas como algo aceptable”. El reto que Fox acepta consiste en pasar por todas las metamorfosis creativas de las que sean capaces, tomar uno el lugar de la otra y viceversa con la finalidad de comunicarse, de comprenderse y hallar posibilidades. El arduo juego de la empatía.

Cada capítulo es una historia que Mary y el señor Fox construyen, una tras otra en distintos escenarios, épocas, tonos, formatos, aunque los protagonistas son siempre ellos mismos, más otro personaje fundamental: Daphne, la esposa del autor, atormentada por la preferencia que su marido parece tener por una mujer imaginaria.

Oyeyemi afirma que con esta novela pretende reelaborar el cuento de Barba Azul a partir de su variante inglesa, Mr. Fox. En esta, la víctima del encantador asesino es la valiente Lady Mary, cuya determinación otorga un final distinto al de la historia francesa: ella lo confronta y derrota por sí misma. La autora decidió darle el tono glamoroso de la guerra de los sexos propio del cine hollywoodense de los años treinta gracias a la influencia de otra reelaboración de Barba Azul, *Rebecca*, de Daphne du Maurier. Por otro lado, Oyeyemi propone una reflexión acerca de las consecuencias de esa famosa frase que Edgar Allan Poe acuñó en su *Filosofía de la composición*: “La muerte de una mujer bella es indudablemente el tema

más poético del mundo.” Mary Foxe increpa al autor-asesino en serie: “Siempre te niegas a ver o te niegas a admitir que lo que estás haciendo es construir un mundo. Lo que estás haciendo es construir una clase horrible de lógica. La gente lee lo que escribes y dice ‘Sí, está hablando de cosas que suceden de verdad’, y sigue leyendo, y le parece normal.” A Oyeyemi le interesa llamar la atención sobre el componente de violencia latente en las relaciones entre hombres y mujeres, reforzado por estas representaciones ficticias en clave de poesía... o de chiste. La musa reta al autor a escribir historias más complejas. “Estaría bien que después de todo esto escribieras por una vez algo donde la gente se reúne en vez de separarse.”

Los lectores son testigos de lo que Mary y el señor Fox imaginan: las aventuras de dos chicos en un internado para futuros maridos perfectos (“Demostraciones explosivas de autoridad” y “Deporte y nutrición contra la impotencia” son algunas de sus materias), la historia de una muchacha que mata al novio con solo desearlo para luego revivirlo, la niña que se rebela contra los soldados invasores de su pueblo, una modelo que dialoga con la fallecida exmujer de su pretendiente, la tragedia de un zorro enamorado... Oyeyemi parece protagonizar “De este modo”, fragmento que narra el romance entre un inglés y una mujer yoruba con fantasmagóricos ancestros, ávidos de historias: “Cuenta los relatos. Cuéntanoslos. Queremos saber en qué te pareces todavía a nosotros y en qué has cambiado. Háblanos. Somos de un lugar y un tiempo diferentes...” Así lo demuestra su capacidad para mutar la voz narrativa, la atmósfera o el humor. Los lectores pueden sentirse perdidos en el bosque tupido de estas historias, pero siempre vuelven al camino gracias a las migas de pan que obsequia la autora con capítulos intermedios en los que Mary y

el señor Fox discuten la idea de que ninguna creación es inocente, pues acabará convirtiéndose, de alguna forma, en realidad.

Pese a estar construida por cuentos, *El señor Fox* es una novela en la que se percibe la transformación de los personajes por debajo de la mera mutación a la que los obliga el reto de *ponerse en los zapatos de los demás*. El señor Fox, Daphne y Mary Foxe se dan cuenta de que es necesario reescribir su propia identidad, así como el relato de la forma en que se relacionan, al haber sido tocados por la experiencia de convertirse en el otro.

Helen Oyeyemi incorpora a su obra elementos aprendidos tanto a Edgar Allan Poe como a Gabriel García Márquez, la poesía de Paz, el ensayo de Margaret Atwood o la afanosa reescritura mitológica de Angela Carter. Quienes se dejan llevar solo por la apariencia darán por hecho que, al ser hija de inmigrantes nigerianos, declaradamente feminista, lo suyo va de inmigración, conflictos interraciales y denuncia de género. Pero aunque estas preocupaciones se atisban, la literatura de Oyeyemi *va de zorros* (así se titula el último relato de la novela). Y de fantasmas, de casas embrujadas y lagos hechizados que hacen de estas circunstancias motivos humanos, atemporales. La conclusión de *El señor Fox* retorna a los orígenes del arte narrativo: el cuento de hadas. El talento de Helen Oyeyemi consigue recuperar una experiencia que ha sido soslayada por la mayoría de los narradores modernos, y es que pocos recursos pueden ser tan emocionalmente descriptivos como los símbolos implícitos en los animales parlantes o los corazones que laten sin dueño. Esos elementos arcaicos, manejados con audacia y belleza por una autora dueña del lenguaje, son un trago de agua fresca no solo para los lectores, sino también para el oficio mismo de narrar historias. —

## ENSAYO

# Humanismo pertinente



Jean Franco  
ENSAYOS  
IMPERTINENTES  
México, Océano/Debate  
Feminista, 2013, 256 pp.

✎ LILIAN LÓPEZ CAMBEROS

Feminismo y América Latina: los temas de un volumen titulado, tal vez demasiado provocativamente, *Ensayos impertinentes*. Es posible que el título y lo que se anuncia en la contratapa –por ejemplo, los ensayos que abordan las figuras de Sor Juana y Frida Kahlo– respondan a una necesidad razonable de marketing; que la promesa de la impertinencia atraiga a un público interesado en temas atractivos: la Malinche, las historietas populares mexicanas, las disputas entre el Vaticano y los movimientos de izquierda. Los temas verdaderos, enunciados de manera menos explícita, contradicen la idea de impertinencia: el discurso del mercado que permite el uso de la mujer como mano de obra barata, los mecanismos del orden social que logra prosperar del centro hacia los márgenes y la injusticia, una verdad moral incontrovertible. “Una de las ironías del pluralismo es que hasta el compromiso se convierte en mercancía”, afirma Jean Franco, tal vez ahí sí de modo impertinente.

Pionera de la enseñanza de literatura latinoamericana en Inglaterra, profesora emérita de la Universidad de Columbia y autora de *La cultura moderna de Latinoamérica* (1967), *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México* (1994) y *Cruel modernity* (2013), entre otros títulos, Franco acaba de cumplir noventa años y todavía se mantiene productiva. Su

interés por la cultura latinoamericana comenzó en los años cincuenta, cuando –según nos explica Marta Lamas, quien prologó el libro e hizo la selección– conoció a un artista guatemalteco y se mudó a su país; en 1954, tras el golpe de Estado que derrocó a Jacobo Arbenz Guzmán, llegó a vivir a México. De vuelta en Londres, en 1957, estudió letras hispánicas, y en 1972 obtuvo un puesto de catedrática en Stanford, donde nació su interés por los movimientos feministas en América Latina. “Si bien se acepta como feminista a quien se asume como tal –precisa Lamas–, existen distintas formas y niveles de serlo. Y el feminismo de Jean Franco se cuenta entre los más altos de los distintos grados y tipos existentes.”

Una de las claves para leer *Ensayos impertinentes* se encuentra en la primera pieza, “Invadir el espacio público, transformar el espacio privado”. La clave es general y concierne a la percepción del feminismo en el amplio espectro social. Jean Franco dice que las mujeres que encabezaban los movimientos populares por la supervivencia en los Estados ineficaces solían “rechazar la denominación de feministas, término que se ha envenenado al asociarse a mujeres puritanas que odian a los hombres o a grupos de mujeres de clase media cuyos intereses no coinciden con los de las clases subalternas”. No hay, en los dieciséis ensayos que componen la colección, una definición explícita de lo que es o *no es* el feminismo, un concepto lleno de equívocos y con una sorprendente mala reputación, tal vez porque Franco da por sentado que sus intereses conciernen a lo marginal, a la lucha de clases, a la ciudadanía de las fronteras.

La segunda clave que Franco da al lector alude al papel que ella misma juega en la crítica cultural: “La mujer intelectual no puede ya sostener ingenuamente que representa a las mujeres y que es su voz, pero puede ampliar los términos

del debate político mediante [...] el uso del privilegio para destruir el privilegio.” Franco sabe que la intelectualidad literaria se ha vuelto marginal y que no es posible, como antes, hacer una literatura adscrita a la izquierda comprometida. En aquel ensayo, Franco analiza la vinculación entre lo público y lo privado que las madres de los desaparecidos en la dictadura de Videla, en Argentina, hicieron posible mediante el traslado de lo íntimo y lo familiar a la esfera pública (con un acto simple: la exhibición de las fotos familiares), constituyéndose en nuevos paradigmas de ciudadano. Desmenuza el trabajo de varias escritoras: la chilena Diamela Eltit, la argentina Tununa Mercado, la peruana Carmen Ollé, la mexicana Elena Poniatowska y la brasileña Clarice Lispector, cuyas voces ponen en crisis la separación entre lo subjetivo y lo dominante (tradicionalmente asociado a lo masculino). En “La larga marcha del feminismo”, que inicia con el recuerdo de su amiga Alaíde Foppa, feminista e intelectual que murió torturada por el ejército guatemalteco, Franco asume una postura hiper-crítica ante la izquierda ortodoxa que margina las necesidades de las mujeres; antes de iniciada la participación de las mujeres en la esfera pública, se pensaba que la militancia feminista era una suerte de lucha armada. En los ochenta, con la creación de centros de investigación y publicaciones feministas, la esfera privada empezó a revalorarse como arena política.

Tres veces interrumpí la lectura del ensayo más duro de este volumen. En él se narran las violaciones como estrategia de tortura y eliminación étnica en las guerras civiles de Perú y Guatemala durante los años ochenta y noventa. Apoyándose en los testimonios documentados por las comisiones de la verdad creadas en ambos países, Franco describe escenas de

una abyección intolerable. Es difícil leerlas. “La violación: un arma de guerra” analiza la destrucción y degradación del cuerpo humano en los estados de excepción instaurados en ambos países para reprimir movimientos insurgentes. En los dos casos, ejército y policía emplearon la violación sistemática como aniquilación colectiva de grupos indígenas y mujeres, a las que, además de considerar “parte del botín”, creían portadoras de “la semilla”: la matanza de niños, incluso de fetos dentro del vientre, apunta a un proyecto de genocidio. Todavía más terribles son las consecuencias en lo social, pues el concepto de “deshonra”, que tiende a culpar a la víctima, la lleva al silencio y al sufrimiento en solitario. Franco no se limita a enlistar las atrocidades, ni aplaude la creación de las comisiones de la verdad, cuyo poder reparador pone en duda. “¿Pueden *la verdad y la reconciliación* reparar las ruinas de tantas vidas [...], especialmente dado el hecho de que ha sido tan difícil acabar con la impunidad de los responsables?” Franco apela a “valores esenciales de justicia” que deben ser establecidos, mal que bien, por instancias supranacionales de derechos humanos. Y se pregunta si los feminicidios en Ciudad Juárez, Colombia y Ciudad de Guatemala se han “privatizado”.

*Ensayos impertinentes* es una lectura intensa, que obliga a veces a poner el libro abajo y pensar fríamente en lo que se ha leído. Hay que elogiar también el impecable trabajo de edición, las acertadas traducciones individuales de cada ensayo y la apuesta de una editorial más bien comercial que decide colocar en las mesas de novedades un libro que no se asume (porque no lo es) como literatura de nicho, desbordante de humanismo, inteligencia, nociones de izquierda verdadera, de contribución a la memoria colectiva y, sobre todo, del feminismo que es, que siempre ha sido, para todos. —



**NOVELA**

## Página escrita en los infiernos



**Evelio Rosero**  
**PLEGARIA POR UN PAPA ENVENENADO**  
 México, Tusquets, 2014,  
 164 pp.

—GENEY BELTRÁN FÉLIX

Diré primero lo que *Plegaria por un papa envenenado* no hace. No reconstruye, ni analiza, ni reflexiona sobre la historia del papa Juan Pablo I. No es esta una novela histórica ni psicológica ni tampoco una biografía novelada; el protagonista no tiene un desarrollo dramático ni la menor complejidad. El nuevo libro del escritor colombiano Evelio Rosero (1958) toma forma con la voz narrativa de un “pobre amanuense”, un escritor que esboza unos pocos episodios de la vida del sacerdote Albino Luciani, elegido jefe de la iglesia católica en 1978, y con las participaciones de un coro de prostitutas de Venecia. Este discurso doble crea, por un lado, un circuito en el que el “amanuense”, apoyado en fuentes documentales o en diálogos y “confesiones” de personajes secundarios, refiere parcial y caprichosamente al lector hechos biográficos selectos, y otro en el que las prostitutas interpelan al mismo protagonista —y, en menor grado, regañan al narrador—. Este choque de puntos de vista provoca que la información se suministre de una forma salteada y anticlimática, sin tensión dramática, con una toma de partido voluntariosamente maniquea y una hilvanación desarticulada de los episodios. Por eso no sorprende que, por poner un ejemplo, en la página 17 las prostitutas adviertan al futuro papa, y al lector, qué nos espera en el

libro: “—¡Morirás envenenado a los treinta y tres días de tu pontificado!”

No se requiere mucha perspicacia, pues, para concluir prontamente que *Plegaria* no se centra en explorar el misterio de la muerte de Juan Pablo I. El libro da por sentada una versión, sin preocuparse por analizarla o demostrarla: que el religioso fue asesinado como producto de un complot de integrantes de la curia, a partir de que hubiese decidido desmontar una red delincuencia inserta en las altas estructuras de la iglesia. Las voces coinciden en entregar la imagen de un sacerdote honrado, comprometido y humilde —aunque no se toman el trabajo de explicar cómo alguien de esa pureza llegó a ser escogido para encabezar a una mafia corrupta—. Es Luciani, pues, un personaje ejemplar desde el primero hasta el último día de su vida en desigual lucha contra poderes demoniacos, y quien al morir viaja al infierno, donde dialoga con los grandes escritores de la literatura universal. Los elementos están puestos, así, para que nos veamos inmersos en un libro desastroso. ¿Algo se salva? ¿Este Rosero es el mismo de la extraordinaria *Los ejércitos* (2007)?

*Plegaria por un papa envenenado* elige, como decía, algunos pocos episodios de la vida —y de la vida después de la muerte— de Luciani. Pero esos episodios confluyen en una construcción de otro signo, por supuesto no una realista, para empezar. En la página 24, un sacerdote estafador visita al entonces obispo del Véneto para confesar su falta: “Los zapatos negros de Luciani, grises de tierra, resquebrajados, colindan con las dos pezuñas hendidas, la efigie de un sacerdote todo cubierto de pelos como espinas, los labios mojados en baba espesa, su aliento huele a agua pútrida, el rostro es granítico.” En la página 104, al hablar del antagonista del papa, Paul Marcinkus, banquero del Vaticano, el narrador informa:



“el príncipe del averno lo llamó [a Marcinkus] a sus filas y lo protegió —a su otra poderosa manera: lo inmensificó, le dio el don de la ubicuidad, le hizo crecer en los sesos plumas de ángel maligno, lo bautizó con agua negra del infierno”. Estas descripciones de rasgos grotescos, que en más de una ocasión rozan con fortuna lo quevediano, se nutren obviamente de la imaginaria religiosa y hacen entroncar el libro con el viejo género narrativo de la hagiografía. Lo que surge entonces de estas páginas es una realidad alucinatoria en la que se vuelve lo más natural que las prostitutas conozcan el pasado, el presente y el futuro, y que el papa no agonice ni sufra al ser envenenado sino que lo veamos abriendo una puerta y bajar, curioso, una escalera que lo conduce al infierno. La etiqueta que fácilmente habría de lanzársele al libro es la de la narrativa fantástica; en la trayectoria del autor se vincula con *En el lejero* —novela de 2003 reeditada en Tusquets el año pasado— por

su aprehensión de lo macabro y lo ultraterreno.

A estas alturas ni cómo negar que en *Plegaria* se utiliza como mero pretexto a Juan Pablo I: se le presenta menos como un papa ante el dilema de reformar la iglesia, nunca como un personaje dominado por fisuras morales o dudas religiosas, y sí enteramente como un escritor. La cuestión es esta: Luciani, cultísimo, habría escrito a lo largo de su vida cartas a admirados autores clásicos quienes lo reciben, como uno de ellos, en el infierno. Esta es la sección más endeble en términos narrativos, acaso porque resulta explícita al hacer surgir el asunto central del libro: la escritura.

“El infierno existe sin Dios. [...] Nunca hubo Dios. [...] Todo fue invento de evangelistas: escritores como nosotros. Lo hicieron muy bien”, explica la voz de un poeta muerto. Otro aclara, poco antes, cuál es la “dolorosa condena” de sus cofrades: “escribimos la página sublime, aquella por la que morimos toda la vida, y una vez escrita se incendia ella sola hasta quedar convertida en cenizas”. El castigo no termina ahí: “de inmediato volvemos a escribir otra página, [...] todavía más gloriosa, portentosa, inigualable, en piedra, digna de nuestra inmensa vanidad, mucho más bella y profunda que la página escrita antes, y de nuevo la hoja se incendia ante nuestros ojos, sumiéndonos en la confusión, en la desesperanza, ¿para qué escribimos entonces?, ¿quién leerá nuestras páginas? ¡Nadie!”

El libro, desigual en tanto pieza narrativa, se salva por esa poderosa imagen del tormento a la escritura. Quizá Rosero se excedió, y la visión de la vida ultraterrena que le espera a él —a pesar de este libro— y a pocos más de sus contemporáneos habría sido más que suficiente para una pieza más enjuta, un apólogo de raigambre kafkiana que Borges habría, pienso, suscrito sin que le temblara la mano. —

## CUENTO

Antologando a las *wimmers* y a las *losers*

Varios autores  
LADOS B. NARRATIVA  
DE ALTO RIESGO  
México, Nitro/Press,  
2013, 128 pp.

## ELISA CORONA AGUILAR

Siempre que me invitan a participar en una antología de mujeres acepto de inmediato. Lo mismo si se trata de un ciclo de conferencias dedicado a las mujeres o en el cual todas las participantes serán mujeres, que si involucra cuestiones tanto literarias como musicales, los dos medios en los que me desarrollo y en los cuales invariablemente las mujeres somos menos. “¿Y por qué son menos?”, preguntarán algunos supuestos intelectuales del país —grandiosos analistas de la información— con un gran signo de interrogación sobre sus cabecitas, tan libres de culpa.

Sigue siendo necesario buscar a esas escritoras precisamente por la evidente desigualdad y la deliberada exclusión, y ofrecer espacios en verdad accesibles en publicaciones, conferencias, ciclos, para así mostrar que ahí están, que son muchas más de las que a muchos les gusta afirmar y que sus méritos literarios deben ser analizados por la crítica literaria. Un ejemplo de esa crítica responsable y necesaria a la actual producción es el de Sidharta Ochoa, en *Radical Chick. Autoras contemporáneas en México* (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014), en donde expone sus motivos para hacer crítica de escritoras: “Escribir sobre escritores es importante. Tomemos ahora escritores que han sido subrepresentados. Ahora supongamos que a estos autores los define una subjetividad distinta. Ahora digamos, en lugar de autores, autoras.”

REPENSAR  
LA REVOLUCIÓN  
MEXICANA

Alan Knight

EL COLEGIO  
DE MÉXICO<http://libros.colmex.mx>

*Lados B. Narrativa de alto riesgo* ejemplifica la confusión entre ofrecer espacios inclusivos, en favor de la equidad, y perpetrar al mismo tiempo los deplorables estereotipos de antaño. Desde 2011, en que apareció el primer volumen, el criterio de selección ha sido claro: a favor del riesgo, como su nombre lo indica, apostando por propuestas novedosas, muchas veces desconocidas o de poco renombre, alejadas del canon. Un criterio que ha apuntado a la apertura, la inclusión. No obstante, sin explicación alguna, sin criterio ni postura ideológica, la antología ha sido dividida en dos tomos: hombres y mujeres. Como mero entretenimiento para los diseñadores. Como jugando a ser equipos de fútbol. O para que no se nos ocurra ni por error leer a una mujer si lo que esperábamos leer es a un hombre o viceversa. Centrémonos por ahora en el tomo *Mujeres* de 2013, donde la diversidad temática de los textos así como de los estilos alienta al lector a seguir adelante. Las historias de zombis de Raquel Castro nos muestran el lado más cómico de un tema que, de tan gastado, revive no solo para provocar risa, sino también para poner en evidencia los lugares comunes de nuestro diario entretenimiento. Por otro lado, Zamara González, con maestría y espontaneidad, juega con la perspectiva de tres testigos de un crimen, en unas versiones suicidio, en otras asesinato. El universo futurista (y por desgracia no tan alejado del presente) que crea Claudia Solórzano es un ejemplo de ciencia ficción que no adolece de ninguno de los defectos que comúnmente se le atribuyen a este género: sus personajes son complejos, profundos, sin ayuda de pirotecnia fácil. Descubro que el estilo de las narradoras tiene en común la reflexión y la experimentación alrededor de la escritura misma, de su proceso (Mayra Luna, Daniela Bojórquez), así como el desenmascaramiento de los arquetipos de “el escritor” y “la escritora” y el medio en el que se desenvuelven en lo cotidiano. También es una constante

en todas las obras la crítica del cliché: lo ya contado mil veces toma un camino distinto, para mostrar una perspectiva que permanecía oculta. En varias ocasiones, al iniciar mi lectura, pensé “esto ya lo he leído antes”, líneas después todo dio un giro inesperado.

El único texto totalmente fuera de lugar en esta edición 2013 de *Lados B* es el de su editor, Mauricio Bares, quien declara que la “única” intención al hacer un tomo exclusivo de mujeres es “privilegiar a un excepcional grupo de narradoras, alejadas del amor melodramático, esa cosa pegosteosa [sic] que pocas autoras logran despegarse de los dedos al escribir”. Los “pegosteos” prejuicios se aferran al discurso de Bares que sigue creyendo que las “autoras” (todas, menos sus *winner*s) no dejan esa mala costumbre de escribir solo cartitas de amor: los señores, en su tomo particular, sí que tienen el derecho de escribir cursilerías. La separación por tomos, con portadas de ropa interior de acuerdo a cada sexo (en teoría), ya era de por sí innecesaria y boba; el número de hombres antologados sigue siendo mayor al de mujeres (al fin que esto no se trataba de equidad) y a los lectores les queda claro que, como diría Chico Che, “los nenes con los nenes, las nenas con las nenas”. ¿Cuál es el privilegio al que accedieron las autoras? Ah, claro, publicar.

En su ensayo “Nadie salta por encima de su sombra”, la escritora y filósofa Diana Fuentes recalca la importancia de la reflexión alrededor de este tipo de discriminación y de división, de su actualidad y de la necesidad de seguir cuestionándonos sobre ella: “El miedo a la radicalidad –sintomático de nuestro tiempo– se manifiesta como un rechazo abierto a la historia del feminismo, tan evocado y al mismo tiempo tan desconocido. Yo critico la opresión de la mujer, pero no soy feminista, se oye por ahí. Yo escribo, pero mi escritura no refleja en nada mi condición de mujer, adelanta otra por allá. Al parecer presenciamos un renovado individualismo autorreferencial. Yo

soy lo que he decidido ser: ni más ni menos, dicta la voz de las *winner*s contra las *loser*s que quedan en el camino. Soy una mujer tan liberada que no necesito ni pensar en que lo soy.” El ensayo de Diana Fuentes aparece en *Cuerpo+Mente+Lenguaje: compilación de feminismos*, volumen dirigido por Gidi Loza (Piedra Cuervo, 2013), donde las autoras, con gran variedad de aproximaciones y recursos, se centran abiertamente en el tema de la experiencia creativa y de qué sucede actualmente cuando se es mujer y artista.

Hace un tiempo, asistí en Letras Inglesas en la UNAM a un seminario dirigido por Federico Patán llamado Cuento Inglés Contemporáneo. El primer día, se nos entregó la lista de lecturas para que la revisáramos. No pasaron más de quince segundos cuando un hombre preguntó alarmado: “¿por qué son solo mujeres?”, refiriéndose a las autoras, a lo que Patán respondió: “pues porque los hombres escriben muy mal”. Al interrogador no le quedó más que reírse (como si fuera una broma) y Patán agregó: creo que hay pocas oportunidades de leer a las escritoras, de la época que sea, porque el canon sigue teniendo otras prioridades. El seminario siguió llamándose Cuento Inglés Contemporáneo, como para no alertar a nadie. Me encantaría encontrarme más seminarios y clases así, también más revistas, más compilaciones, más antologías, donde deliberada, descaradamente, haya solo autoras, o su número sea drásticamente mayor al de hombres sin previo aviso, sin declaraciones que anticipen la queja, sin tangas femeninas en la portada. —



POESÍA

## Jugar al libro



**Maricela Guerrero**  
**.PECERAS**  
México, Filodocaballos/  
Conaculta/INBA, 2013,  
90 pp.

✎ **INGRID SOLANA**

Aquella sentencia de J. M. Castellet de que la literatura se rebela contra un mundo servicial, que niega su valor y anula su función social, es de alguna manera encarnada en *.Peceras*, el libro más reciente de Maricela Guerrero (ciudad de México, 1977), que nos incita a pensar en aquellos títulos contemporáneos clasificables como papeles salvajes, es decir, textos poco complacientes. Eso, sin embargo, no lo convierte en un libro aburrido, ilegible o “difícil”. Por el contrario, su conjunto de textos es dinámico, porque su mayor acierto es su libertad. Los poemas que lo conforman están plácidos en su caprichoso ser sin adaptarse a una institución, a una editorial, a un lector específico.

*.Peceras* se divide en tres partes diferenciadas, que funcionan por separado y que constituyen unidades autónomas de sentido: “Casa en la orilla”, “.Peceras” y “Materia oscura”. No puede ser analizado entonces con una preceptiva rígida y limitada, que espere libros “unitarios”, bien “armaditos”, destinados a aburrir. Es, en cambio, un conjunto heterogéneo que pide la participación lúdica del lector. *.Peceras* nos permite leerlo a destiempo, abrirlo en cualquier página, reescribirlo con nuestras propias claves.

En la primera parte (“Casa en la orilla”, poemas sobre el sentido simbólico de la casa), un aspecto que merece interés es la orientación del discurso poético para abordar temas sociales: “¿Por qué ellos viven en esas

casas? / Porque no les alcanza el dinero para hacer muros y los ponen de cartón, / quiero vivir en una casa de papel: huecos: / : en el papel: papeles de propiedad: casas y ausencias/ porque si el lobo aparece...” Los poemas ponen en tela de juicio la idea de la casa como espacio de arraigamiento, de verdad, de solidez moral y social al simbolizarla como muñón o miembro fantasma, como mudanza, persecución y bosque, espacio al que un lobo siempre acecha. ¿Quién es ese lobo? ¿Las instituciones, el Estado, el tiempo? La casa es un espacio de resquebrajamiento interior (simbólico), pero también exterior (social y político). La imagen nostálgica de las “millones de casas de interés social que no interesan a nadie...” me parece muy acertada para cuestionar el lugar común sobre la casa “política y simbólicamente correcta”. Las casas de interés social no interesan a nadie, oh paradoja, *tu interés no me interesa*, a pesar de que son, posiblemente, la única vivienda a la que puede aspirar la clase media: “casas y ausencias / porque si el lobo aparece...” La casa en *.Peceras* vive bajo una amenaza no abstracta sino material.

Rodrigo Flores Sánchez advirtió que a partir de *Desde las ramas una guacamaya* (Bonobos, 2006) Guerrero había manifestado “una preocupación constructiva por la corporeidad del poema”. Es esta misma preocupación la de *.Peceras*. El ritmo y la sintaxis son un exoesqueleto y, a través de este, podemos percibir el interior musical corporeizado en cada poema. Sin embargo, no son estos los rasgos más significativos del libro, pues hay otro nivel que me parece más interesante: el de la ironía y el sentido del humor. Guerrero explora ambos recursos a partir de procedimientos muy sugerentes, como el juego constante entre voces disímiles para representar un discurso esquizoide, entre infantil y adulto. Cuando este concierto de voces tiene lugar ocurre un distanciamiento irónico: “¿Qué es una hipoteca? / Es cuando te prestan para pagar una casa y la casa queda en / prenda, / ¿cómo? ¿Cómo vestido?

(*ob, dulces... por mi mal balladas*): —¿y si no pagas? / —te expropián la casa.” El poema termina con estos versos: “yo no quiero que nos extirpen la casa / ni que nos dejen desvestidos”. En estas voces infantiles se desliza el sentido irónico que he señalado con anterioridad. Las apreciaciones son tan crueles —hay que decirlo— que únicamente puede plantearlas una voz *niña*: una casa puede extirparse como un tumor y una hipoteca vencida implica que te desvistan: clase media de hipotecas y desnudamientos. Ahí se encuentra el burocrático sentido del humor contemporáneo; ya no puede ser trágico de esa manera sorda en que el destino de los dioses arrasaba con el hombre porque ha quedado limitado a una retahíla de chistes sobre hipotecas y despojos.

En la última parte, “Materia oscura”, se incluyen los textos que juegan con la movilidad de la página (“Hervideros”), y uno de los más humorísticos del volumen (“Antihistamínico”), que cuestiona la pedantería de la “erudición”. El caso de “Hervideros” es digno de mención, porque presenta fragmentos de prosa colocados de diferentes maneras en la página. De inicio podríamos cuestionar la gratuidad de este recurso tan utilizado por la poesía visual, pero se trata de una técnica que responde a la concepción de Guerrero del poema como cuerpo. Estos textos delman un concierto de voces distintas —otro de los rasgos significativos de la poesía de esta autora— y, al estar situados en diferentes espacios verticales u horizontales, dan la impresión de movimiento. La idea del poema es ofrecernos voces disonantes que coexisten en un mismo lugar y que, quizá, no guardan ninguna relación entre sí. El efecto es el mismo que apreciamos en la estática de un radio mal sintonizado.

En “Ventanas” y en “Brasier” son notorias las incursiones críticas y a la vez humorísticas en torno a los actos de escribir y leer. Los textos se alejan así de determinada actitud reverencial, propia de una visión romántica que dota a “lo literario” de un papel superior y casi sagrado: “rellenar huecos

con pechos o con dolores existenciales es una / forma de jugar a escribir / palabras majestuosas / hasta en la sopa / gallinita soy y preparo sopa de sostenes para psicoanalista...” De ese modo, la crítica no solo alcanza a ese discurso obsoleto de determinadas tradiciones literarias, sino que, al burlarse y reírse de sí mismo, consigue la ironía y el sentido del humor ejemplares, de ahí que ambos recursos funcionen en todos los textos. *Peceras* es un libro para jugar, para reír y para entender mejor y sin tantos aspavientos, nuestra materia oscura, negra, negrísima, un discurso que hace bromas sobre su propio cuerpo y sobre los cuerpos observados, pero que entiende que el mundo está atravesado por una mala suerte que es necesario mirar, relatar y transformar: “el mundo se merece mejor suerte que la que ha tenido hasta ahora”. —

## NOVELA

### Crónica de los sobrevivientes



**David Miklos**  
**NO TENDRÁS ROSTRO**  
México, Tusquets,  
2013, 112 pp.

#### ✎ FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

En *No tendrás rostro*, la novela más reciente de David Miklos (San Antonio, 1970), una multitud de conflictos irresueltos dieron lugar a la Violencia, que acabó con la civilización tal y como la conocemos. La ola de la Historia se estrelló contra la roca de sus contradicciones y se pulverizó en minúsculas partículas de grupos humanos. En los márgenes reaparecieron los sobrevivientes, organizados en un sistema mínimo de intercambios y de pequeñas colonias autónomas. Una de esas pequeñas comunidades aloja a Fino, a la Rusa, a Blumenthal.

Habitan dos cabañas en una playa, donde fabrican licor, que destinan también al canje. Fino y la Rusa quieren casarse pero antes de eso él debe viajar a la Ciudad destruida por la Violencia y resolver sus asuntos. Este periplo es una parte fundamental de la novela. Se trata de un viaje de retorno que se vuelve arduo peregrinaje, de jornadas duras y en ascenso constante, en compañía de otra mujer, conocida como la Sueca. El registro realista da paso aquí a tintes oníricos, de visiones extrañas. No es esta una travesía que describa paisajes ni tampoco un viaje interior. Debemos entenderla más como un rito de pasaje previo a las visiones postapocalípticas de la Ciudad destruida por la Violencia.

Fino llega finalmente a la Ciudad en ruinas. Desentierra del patio de su antigua casa un pequeño cofre que guarda el cordón umbilical de su hijo muerto a causa de la Violencia (culpable también de la muerte de su primera mujer). En la Ciudad recibe ayuda de la Última y a ella Fino le entrega el recuerdo de su hijo. Así salda su pasado y comienza el retorno a las playas, al encuentro de la Rusa, su mujer.

La peor de las catástrofes deriva en comunas en los márgenes. Lo que podemos encontrar en ellas, es un regreso a lo básico, al amor y al intercambio primario. Novela del amante que emprende un viaje al pasado para merecer a la novia, *No tendrás rostro* es también una visión sobre el fin y el recomienzo de todo. Una visión poética (la Refundación) vuelta novela con personajes poco sólidos y que, sin consistencia psicológica, se transforman en figuras. Es el caso de las mujeres de Fino: la Rusa, la Sueca, la Última, que se le entregan y ayudan en su rito de pasaje. Las tres son en realidad una sola. La Rusa, mujer primordial, casi diosa, es la que lo aguarda en la playa del recomienzo; la Sueca, quien lo acompaña en el tortuoso viaje; y la Última, quien lo guía a la Ciudad y le permite desanudar su pasado. Gracias a ellas Fino regresa a su valiente mundo nuevo. Las mujeres son el

punto que le permite a Fino transitar de la Historia a la solidaridad básica de la convivencia de pequeños grupos.

Los que se salvan, los sobrevivientes de esta historia, no lo hacen por ser los mejores o los más aptos. No destacan en nada. Les tocó a ellos. Miklos los eligió para poner en pie su visión poética y narrativa del Recomienzo. Además de esta trama que sirve al autor para poner en movimiento su idea de la vida en los límites, hay otra historia que aparece incrustada en la novela sin que forme parte de la narración principal. Es la historia de una colonia formada por personas que espontáneamente se fueron adhiriendo a ella, congregadas en los bajos de un puente (antes de la destrucción). Esta colonia en los márgenes de la Ciudad no está compuesta por vagabundos sino por gente que de pronto sintió la necesidad de dejarlo todo y afiliarse a la comunidad bajo el puente. Una extraña congregación en la que no era permitida el habla ni la higiene, que se alimentaba de desperdicios y que fue dándose a sí misma un singular reglamento no escrito que la mantenía unida. Un buen día, sin más, la colonia desapareció. Esta segunda historia hace eco de la primera. De nuevo, se trata de un conjunto de seres excluidos de la civilización. Si en la primera historia esa exclusión fue el resultado del estallido de la Violencia, en la segunda los colonos bajo el puente han elegido apartarse para huir del ruido del mundo.

David Miklos ha querido construir dos maneras de narrar la sobrevivencia. Una implica un viaje; la otra, la construcción de un refugio. A la violencia actual, contextual, Miklos responde con la fábula de la Refundación, donde todo vuelve a comenzar desde el principio. A la complejidad del presente, Miklos enfrenta, con cierta candidez, la visión de un mundo regido solo por el amor, el trueque y la solidaridad. En *No tendrás rostro* hay un viaje y un refugio. Hay también la visión desolada del ser humano (que destruye la civilización) y esperanzadora al



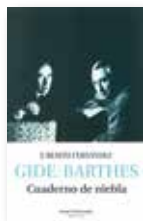
fin: en los márgenes, la vida en sociedad sigue, afirmada, en lo básico. Una visión romántica del recomienzo. Una visión idílica de lo que significa sobrevivir.

David Miklos nos cuenta la fábula de los sobrevivientes de la Historia. Incluso cuando eso supone a protagonistas que no alcanzan a ser personajes y un periplo con muchos pasajes de mero desvarío. La conclusión —“regresaremos a lo básico”— parece ingenua. Aun así, *No tendrás rostro* se mantiene como una muy interesante propuesta narrativa. —

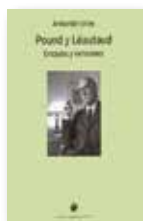


### ENSAYO

## El paralelo literario



**J. Benito Fernández**  
GIDE/BARTHES.  
CUADERNO DE  
NIEBLA  
Barcelona, Montesinos,  
2011, 232 pp.



**Armando Uribe**  
POUND Y LÉAUTAUD.  
ENSAYOS Y  
VERSIONES  
Santiago de Chile,  
Ediciones Universidad  
Diego Portales, 2009,  
214 pp.

### CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Mientras escuchaba el arriesgado y al final convincente paralelo que postulaba Juan Villoro, durante su discurso de ingreso a El Colegio Nacional, entre James Joyce y Ramón López Velarde, me propuse investigar sobre la historia del paralelo literario. ¿El primer crítico, Dionisio de Halicarnaso, lo habrá utilizado o hubo que esperar a las fundadoras *Vidas paralelas*? Pensé, desde luego, en *De la amistad en la vida y en los libros* (1942), uno de mis libros de cabecera y obra del traductor de

Montaigne, Ricardo Sáenz Hayes, una colección de paralelos canónicos: Tácito y Plinio, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, Montaigne y La Boétie, Cervantes y Lope de Vega, Boswell y Johnson, Goethe y Schiller, Flaubert y Le Poitvin, Carlyle y Emerson, Renan y Berthelot... En cuanto pude regresar a mi estudio, antes de seguir esa averiguación vi, con irremediable mala conciencia, el altero amenazante de novedades recibidas y aún no leídas. En ellas encontré una salida al problema, dos paralelos literarios que habían llegado, algún tiempo atrás, de las antípodas: uno de Chile, del poeta Armando Uribe (Santiago, 1933): *Pound y Léautaud. Ensayos y versiones*; otro de España, *Gide/Barthes. Cuaderno de niebla*, de J. Benito Fernández, nacido en Tomiño, Pontevedra, en 1956. Así que no había que ir tan lejos y comencé a leer, primero a Fernández y luego a Uribe.

El paralelo propuesto por Fernández es una carta robada. Estaba sobre la mesa, era tan obvia y al menos yo nunca lo había visto. Más que un paralelo, es una duplicación. Roland Barthes (1915-1980) es una duplicación de André Gide (1869-1951): caminaron juntos bajo el mundo sublunar durante 36 años, no muchos si se toma en cuenta que el joven Barthes vio a Gide una sola vez, comiéndose una pera en 1939 y publicó su primer libro en 1953, dos años después de la muerte de su mayor. Glorias de la literatura francesa en la época en que serlo garantizaba la prominencia universal (tiempos idos: hace años le pregunté, regañón, a un joven colega, de esos que citan a Barthes traducido del inglés, por qué no estudiaba francés y me dijo que si de lenguas extranjeras se trataba, prefería meterse a un curso de chino), ambos fueron protestantes, homosexuales, enfermos profesionales criados entre mujeres, melómanos irredentos y pianistas más que aficionados (sobre todo Gide). Previsiblemente, Barthes adoraba a Gide y uno de sus primeros artículos fue sobre el *Diario* gideano y en el título de su libro póstumo, publicado por

François Wahl, *Incidentes* resuena uno de Gide: las *Incidencias*, de 1924.

Recorriendo el eficaz paralelo de Fernández (afeado por la frecuencia con que recurre al lacanianismo, ese ocultismo de los incrédulos), recordé muchas cosas, aprendí no pocas. Tenía yo muy presente a las madres de ambos (en 2009 reseñé aquí el *Diario de duelo*, de Barthes) y a Madame Rondeaux digamos que la frecuente, pues por el *Diario* entro y salgo como Pedro por su casa. En cambio, las iniciaciones homosexuales de Gide y Barthes las tenía yo medio borradas no solo por pudor sino porque, habiendo releído el *Corydon*, cuyo didacticismo fastidia, no he hecho lo propio, como me lo sugiere la lectura de Fernández, con el explícito *Si la semilla no muere...* Será porque el Gide sincero es el que menos me interesa y Barthes, a diferencia de su maestro, siempre amó, de la homosexualidad, lo que tenía de ocultamiento. En ese sentido, Barthes es más viejo que Gide y, si no proustiano, es marcelinista, como él se llamaba: adorador de Marcel y no de Proust. Lo homosexual, sin el ocultamiento, les sabía a poco al de *En busca del tiempo perdido* y al de *El placer del texto*: acaso les habría parecido idiota un siglo donde los homosexuales tienen derecho a casarse mientras que a Gide lo veo entusiasta llegando a alguna *mairie* a contraer nupcias con Marc Allégret.

Fue más apegado Barthes que Gide a su madre y, muerta en 1977 la genitora del apóstata del estructuralismo, a este no le quedó ni mucho tiempo ni demasiadas ganas de salir del ropero. Ambos franceses gozaron de las libertades que se toman habitualmente los turistas sexuales en el Magreb y la preferencia de ambos por los menores de edad (etimológicamente pederastas, como le gustaba precisar a Gide) en la actualidad les acarrearía el descrédito público y hasta la prisión. El antiguo Gide se exhibe, el moderno Barthes se oculta. Y pensando en el escándalo (y hasta en el agravio) causado por Antoine Compagnon al incluir a Barthes entre *Los antimodernos* (2005), me apetece pensar que ambos, en el

siglo XXI, no son solo clásicos (obviamente) sino viejísimos. Siguen pensando en un mundo dividido entre paganos y cristianos. Por eso me siento, obsolescente, tan a gusto con ellos.

Fernández en *Gide/Barthes* donde lo enigmático está en el subtítulo, *Cuaderno de niebla*, dedica un capítulo a la enfermedad en uno y otro, nada menos que la sagrada tuberculosis, cuyos efectos habrían matado a Barthes, muerto menos por haber sido atropellado que por lo mal que estaban sus pulmones para rehabilitarlo con éxito. Ambos fueron habitantes de la Montaña Mágica y uno y otro la vivieron, Sontag *dixit* y Fernández *redixit*, como una variante de la enfermedad del amor.

Los unió, también, la música. O Barthes, quizá, la tomó como propia del *Diario* de Gide, el autor de *La sinfonía pastoral* (1919) que escribía, literalmente, con un piano al lado. Ensayaba la escritura tocando a Chopin, música que Barthes censura pues lo tacha de virtuoso, prefiriendo a los músicos razonables frente a los del corazón. Fernández cita a Algirdas Julien Greimas, buen amigo de Barthes, en esta materia neblinosa del gusto musical. Habría que ver los textos para pronunciarse pero, con toda evidencia, sabemos que al semiólogo y a Gide les interesaba Schumann, afamado como el más literario de los músicos románticos.

Barthes no tuvo un Claudel que lo atormentara con la conversión católica, con la que Gide jugueteó hasta arrepentirse cuando vio el celo horrioso que el poeta católico, transfigurado en rata eclesiástica, ponía en su "salvación" como corruptor de la juventud. Prefirió la atracción del comunismo, de la que se libró yendo a la URSS y regresando con ese par de libritos denunciatorios que provocaron su excomuniación. A diferencia de Gide, Barthes fue mustio. Creyó (y eso lo honra) en que ante la política, sobre todo cuando esta es la religión de los amigos, hay que ser tibios y a los *telquelianos* maoístas que se lo llevaron al

baile en Pekín les dio el avión. Aquello de la China comunista a Barthes le repugnaba y solo dijo naderías al regresar para no herir a nadie. Pero mucha razón tiene Fernández al decir que la médula comunista, el marxismo, apenas si fue olisqueada o lamida por ambos. Les gustó el saborcito pero no se sentían vivificados por el tuétano. Gide halló evangélico al marxismo y Barthes fue, más que un marxista, un brechtiano. Barthes, en efecto, duplica a Gide pero, en materia de compromiso, este se va diluyendo con el siglo. Barthes es un Gide agotado y acaso lo sea porque, entre uno y otro, Sartre se comprometió en todo. Solo quedaban algunos viajes turísticos y firmas de desplegados. Migajas.

A diferencia de Fernández, el chileno Uribe no se propuso desarrollar un paralelo o lo hizo de una manera no fácil de descifrar. En el segundo de sus ensayos, el dedicado al diarista, misántropo y protector de las bestias callejeras Paul Léautaud (1872-1956), que es una demostración geométrica de la imposibilidad de escribir un ensayo como prueba de admiración, Uribe se pregunta (nos lo recuerda Andrés Claro, el prologuista) si Ezra Pound y Léautaud se habrán conocido, pregunta retórica resuelta así por el poeta chileno: "Los presento, se dan la mano en mi pecho... ambos dentro de mí."

Pocas cosas más deliciosas en la vida de un lector (en la variedad de aquellos con tiempo para leer) que asomarse regularmente al diario de Léautaud. No tiene la belleza campirana del de Renard, aunque de alguna manera lo continúa, en circunstancias parisinas (el de don Jules es una de las últimas genuinas *rusticatio* de Occidente), ni ofrece tanta miga histórica como el de los Goncourt y, sobre todo, no nos habla de un gran escritor, pues Léautaud no lo fue por voluntad propia. Su mundo es un París literario y teatral bien marginal, lo que quedaba del XIX en el XX. Allá lejos se publica la *Nouvelle Revue Française* donde hasta Léautaud llegó a ser el crítico de teatro, Gide va y regresa de la URSS, los

alemanes invaden Francia y nuestro viejo Léautaud, capaz de colaborar por pacifista, socorre, infatigable, gatos y perros. Solo admiraba genuinamente a Stendhal y además de escribir su diario *regular* apenas le quedaba tiempo para escribir otro diario, el *irregular*, dedicado a la salaz crónica de sus amoríos.<sup>1</sup>

El exquisito Uribe se propuso escribir en 1966 un ensayo a la Montaigne para declarar su amor por Léautaud pero el relato de su empresa habría fascinado, me imagino, al último Barthes. Lo que la retórica recomienda, tomar la pluma para instruir a los ignorantes, en su caso fue un fracaso. Un hermoso fracaso. Leyó todo Léautaud, se llenó de datos, hizo veintitrés mil fichas (esas que Barthes colgaba como ropa para secarse en la azotea) y al final, una vez escritas, desistió. Es decir, como lo proponía Valéry (el otro yo de Léautaud), Uribe, que vive encerrado en su asumida calidad de expoeta en un departamento frente al Parque Forestal de Santiago, menos que terminar su ensayo, abandonó el borrador y consintió en que se imprimiese. No podía traicionar a Montaigne e incurrir, ensayísticamente, Uribe en la historia, la política, la economía o la demografía, como ciencias aplicadas a su Léautaud, persuadido de que "bien fácil resultaría ahora modificar el texto, sujetarse a un esquema ordenado, respetar las formas, las precedencias, una relativa opacidad y un brillo relativo, custodiar hasta cierto punto, el punto en que uno se aburre, la tradición nacional de un buen decir medio jurídico, medio desgreñado y, diría, mediocre. Pero ¿y el ensayar del ensayo?"

Lo que sigue es un antiensayo, un taco (chilenismo en honor de Uribe y sus editores) de citas y notas que tendrán la virtud de arrojar a un puñado de lectores hacia la religión del malhumorado y viperino Léautaud y su *Diario*, una demostración paradójica

<sup>1</sup> Creo que Monsiváis regañaba a su gente por leer demasiado a Léautaud y evadir así la realidad nacional. Pobre Monsiváis. Pobres de nosotros.

de la literatura como una forma pirrónica de la felicidad, entendida como ilusión, ceguera y estupidez. Léautaud consideraba ridículos a los poetas-rimadores (“Esa gente”, que “hace perder un tiempo considerable para el desarrollo del espíritu” debe ser alejada de los niños con aptitudes literarias, suplica), en modernidades no fue más lejos que la lectura de su amigo Apollinaire y su opinión de la novela no es mejor, me temo. “¿Y las novelas? ¿Cómo un hombre de cincuenta años puede todavía escribir novelas? ¿Cómo se puede, incluso, a esa edad leerlas? Poesía y novela, ciertamente la parte inferior de la literatura”, escribió Léautaud el 4 de marzo de 1927, según nos informa su escoliasta chileno.

¿Y Ezra Pound? ¿Qué tiene que ver el bardo originario de Idaho con el misántropo parisino que odiaba a Flaubert y a su estilo, el monoteísta del *Diario* con el modernista impersonal de *Personae*? Todo, según uno

supone al finalizar *Pound y Léautaud*, de Uribe. Su ensayo sobre Pound (1963) es anterior al de Léautaud y lo escribe el poeta en Roma en un momento en que, recién salido del hospital psiquiátrico de St. Elizabeths, Pound era para muchos un desconocido con leyenda, misma que, meticoloso, Uribe desentrañó: “Durante más de cinco años he leído a Pound con sumo interés, con sumo cuidado, con desconfianza...” Vaya, esa primera línea debería ser para los ensayistas lo que para los novelistas fue la primera frase de *Cien años de soledad*. A diferencia de lo ocurrido en el ensayo sobre Léautaud, aquí Uribe hace la tarea, compila e informa sin desesperarse, creyendo posible educar al prójimo invitándolo a emular su propia empresa hasta que llega a los *Cantares* (y no *Cantos*, como lo escribe Uribe y lo hacen otros pues Vázquez Amaral, su traductor, le preguntó al viejo Ez que prefería para su título en español y el viejo Ez dijo *Cantares*) y

allí se detiene.<sup>2</sup> Duda de que Pound sea capaz de conversar con los curiosos y él no puede hacer nada por ellos y enseguida, tras ofrecer una versión singular (de las mejores que he leído en nuestra lengua) del “Homenaje a Sextus Propertius”, Uribe calla... y sigue el ensayo sobre Léautaud. Mi teoría es que lo que no dice Uribe de los *Cantares* es lo que piensa del *Diario* y así nos ahorra una explicación vulgar y didáctica. Nos pide que pensemos con nuestra propia cabeza; él ya ha ensayado lo suficiente.

Así con el paralelo literario: la dificultad en la cuerda floja (Joyce y López Velarde), la duplicación (Gide y Barthes), el vínculo secreto (Pound y Léautaud). —

<sup>2</sup> Fernández nos ofrece, como colofón, la crónica del feliz arribo de Barthes a España, un verdadero suceso, pues ávidos de modernidad siempre lo han estado los peninsulares. El chileno Uribe tan solo nos habla de que Pound, provinciano universal, le pidió a James Laughlin los derechos de su admirada Gabriela Mistral para traducirla al inglés...



## EN EL MES DEL NIÑO

### ¡Celebremos Leyendo!

DEL 20 DE ABRIL AL 4 DE MAYO

EN LIBRERÍAS EDUCAL  
Y LIBRERÍA VIRTUAL

[www.educal.com.mx](http://www.educal.com.mx)

(excepto novedades en cumplimiento a la Ley de Fomento para la Lectura y el Libro)

