

# LIBROS

> Lu Hsun

• **Diario de un loco**

> LU HSUN

• **2006: hablan las actas / Las debilidades de la autoridad electoral mexicana**

> JOSÉ ANTONIO CRESPO

• **Pensando en la izquierda**

> HÉCTOR AGUILAR CAMÍN

• **Grandes hits. Vol. 1 / Nueva generación de narradores mexicanos**

> TRYNO MALDONADO (ed.)

• **Divino tesoro**

> LUIS FELIPE FABRE (ed.)

• **Larva y otras noches de Babel**

> JULIÁN RÍOS

• **Contra la alegría de vivir**

> PHILLIP LOPATE

• **Contra la originalidad**

> JONATHAN LETHEM

• **Contra la tele-visión**

> HERIBERTO YÉPEZ

• **Contra el amor**

> LAURA KIPNIS

• **Sobre las íes / Antología personal**

> GERARDO DENIZ

## NARRATIVA

# La estatura de Lu Hsun



**Lu Hsun**  
**Diario de un loco**  
trad. Sergio Pitol, México,  
Universidad Veracruzana, 2007,  
103 pp.

En 1966 el periodista polaco K.S. Karol recorrió China. Eran los primeros meses de la Revolución Cultural y, más entusiasta que desconfiado, Karol —quien a sus cuarenta y dos años ya era veterano del ejército rojo y ex prisionero del gulag— veía en las movilizaciones revolucionarias lanzadas por Mao Zedong el anhelo y tantas veces pospuesto cumplimiento del sueño igualitario y justiciero del comunismo. En el reportaje que quedó de aquel viaje, Karol deja testimonio de su visita, en Shanghái, al museo dedicado al escritor chino Lu Hsun: “Pocos hombres tan venerados en China como Lu Hsun, el gran escritor progresista de la década de 1930. Se le compara a menudo con Gorki, por sus escritos y sus carreras ofrecen, en

efecto, semejanzas. Ni uno ni otro fueron miembros del partido, pero ambos prestaron su prestigio y sus fuerzas a la lucha de la extrema izquierda. Fueron de los primeros en introducir temas proletarios en la literatura de su país. Inclusive físicamente, tienen puntos en común: los dos eran altos, delgados, tenían bigotes poblados y los dos eran tuberculosos.”<sup>1</sup>

Lo que dice Karol de Lu Hsun (pseudónimo que debe escribirse completo y que también ha sido transcrito como Lu Xun o Lu Sin) es más o menos cierto salvo por un detalle. Lu Hsun no era alto: apenas medía un metro con cincuenta y cuatro centímetros. (Alto el Gran Timonel, que medía más de un metro con ochenta.) Que Karol se equivoque en cuanto a la estatura de Lu Hsun es revelador de lo desconocido que era el clásico revolucionario no sólo entre los occidentales sino entre los comunistas de distintas obediencias. El periodista polaco no estaba escribiendo, además,

<sup>1</sup> Kewes S. Karol, *China, el otro comunismo*, trad. Francisco González Aramburu, México, Siglo XXI, 1967, p. 82-83. Siguiendo el ejemplo de la mayoría de mis fuentes, mantengo la vieja transliteración de los nombres chinos cuando se trata de lugares y figuras históricamente conocidos bajo esa forma.

sobre un oscuro letrado perdido en un escondrijo de la cronología de los reinos y de las dinastías, sino sobre el más famoso de los escritores chinos de su tiempo, quien quizá sea, hasta la fecha, el escritor que más estatuas tiene en el planeta (contando las muchas que se le han erigido en China y hasta en Japón). Y Lu Hsun, en los días en que Karol visitó su museo en Shanghái, era el arma que los guardias rojos arrojaban contra el resto de los aterrorizados intelectuales.

Cuando Lu Hsun murió precozmente, víctima de la tuberculosis, el Partido Comunista Chino (PCCh) pidió al Kuomintang (KMT), el movimiento nacionalista que gobernaba en Shanghái, que al escritor se le dedicaran honras fúnebres en su calidad de “alma de China”. La petición no fue atendida y tocó a Mao organizar, antes y después de la proclamación de la República Popular China, el culto a Lu Hsun, que es, por sí mismo, una rama completa de la cultura literaria china, que va desde la erudición a la beatitud, pasando por el teatro y el cine.

Excepción hecha de la solitaria defensa que de su figura literaria hizo el sinólogo belga Simon Leys, no había de Lu Hsun, hasta la publicación de *The True Story of Lu Xun* (2002), de David E. Pollard, una fuente de información confiable, dentro o fuera de China. Antes de esta biografía, breve y eficaz, escrita por un profesor de la universidad de Hong Kong, acercarse a Lu Hsun requería de

paciencia. Más allá de sus cuentos, re-traducidos una y otra vez, y de alguna antología política realizada en Francia, había que consultar *Selected Works*, cuatro tomos publicados en Pekín en 1961 que ofrecían, junto a un puñado de cuentos, una selección intransitable de los artículos políticos y ensayos didácticos de Lu Hsun. Se trataba, como es natural, de los textos más representativos de sus años finales, en que fue jefe de la Liga de Escritores de Izquierda y el más atractivo de los compañeros de viaje del comunismo chino. En el caso de Lu Hsun se trataba, menos que de una falsificación propiamente dicha, de sacar una obra de su contexto y colocarla en condiciones que, ocultando la mitad, significara otra cosa. En el Lu Hsun oficial podía reconocerse al verdadero. Pero, para bien y para mal, la estatura era otra.<sup>2</sup>

Lu Hsun nació, bajo el nombre de Zhou Zhangshou, en Shaoxing, provincia de Zhejiang, el 25 de septiembre de 1881. Pertenecía a una familia de altos funcionarios que hubo de ver caer por los suelos su honor, pues en 1893 el abuelo de Lu Hsun fue condenado a prisión por un cargo de corrupción. Pese a que la sentencia no perturbó demasiado la situación holgada de la familia, Lu Hsun jamás olvidaría, nos dice Pollard, las rutinarias visitas de los inspectores fiscales, quienes contaban y volvían a contar los bienes del abuelo Zhou Fuqing, para asegurarse de que la pena correspondiera con el monto de lo expoliado. Antes de quedarse definitivamente con su nombre de pluma, Lu Hsun ya había cambiado una vez de nombre para poder ingresar, sin mácula en su reputación, en la Academia Naval de Nankín.<sup>3</sup>

La vida de Lu Hsun tiene como telón de fondo la disolución republicana del imperio chino, y como drama central, otra disolución, la de la familia del escritor. Lu Hsun fue una de las figuras centrales de la generación intelectual

asociada al movimiento del 4 de mayo de 1919, así llamada por las protestas estudiantiles contra el Tratado de Versalles, que transfería descaradamente dominio colonial alemán de China a los japoneses. Esa generación, visible a través de una constelación de revistas occidentalizantes entre las que destacó *Nueva Juventud*, había encontrado en la República encabezada por Sun Yat-sen, la oportunidad perdida de un renacimiento. En 1903, en el segundo año de una estancia de estudios en el Japón que se prolongaría hasta 1909, Lu Hsun se había cortado la tradicional coleta china que significaba la sumisión al emperador, y tan pronto como se convirtió en maestro normalista autorizó a sus alumnos a hacer lo mismo. Cuando volvió a su ciudad natal para casarse, Lu Hsun tuvo que comprarse una falsa coleta para no ser víctima de las burlas de sus paisanos, tan feroces como las sufridas, por portarla, durante sus primeros días japoneses.

Nutrido por la lectura de Darwin y de sus divulgadores (Thomas Huxley y Ernst Haeckel), de Nietzsche y de Bergson, Lu Hsun fracasó al conciliar el mundo confuciano del que escapaba con la brutal aventura modernizadora en que dejó a China al morir. El inconformista que divulgaba las teorías sexuales de Havelock Ellis y pregonaba la igualdad femenina toleró el matrimonio arreglado, dispuesto por su madre, con una mujer a la que consideraba feísima y, antes de eso, aceptó que una muchacha de su predilección le fuese rechazada como prometida al descubrirse una incompatibilidad zodiacal. Hijo modelo y hermano mayor (lo cual le garantizaba un dominio total sobre los suyos), Lu Hsun hizo de su familia una comunidad literaria basada en la complicidad con su hermano Zhou Zouren (1885-1967). También escritor de talento y ensayista igualmente, Zhou Zouren fue algo más que un hermano, fue el doble de Lu Hsun. Rompieron en 1923, por causa de un lío, seguramente sexual, ocurrido entre Lu Hsun y la mujer japonesa de su hermano. A esa ruptura, que lo destrozó, se sumó la vergüenza de la doble vida, pues fue con su amante con quien Lu

Hsun tuvo a su único hijo, que fue aceptado como legítimo por su esposa.

Esta novela familiar puede extrapolarse como ejemplo del odio con que la izquierda china se batió por el poder durante más de veinte años. La violencia, que estremece con sólo leer los panfletos que Lu Hsun escribió, iba dirigida contra la gazmoñería de la familia confuciana, rechazo cuya agria combinación de puritanismo y libertinaje puede encontrarse en las biografías de otros chinos ejemplares, empezando con la del propio Mao. Varones como ellos, a su vez, fueron padres crudelísimos o indiferentes. En su testamento, Lu Hsun pidió que si su hijo Zhou Haiying no demostraba talento para las letras se le evitara seguir con el oficio del padre (lo que se hubiese esperado tradicionalmente de él) y que aprendiera cualquier manera digna de sostenerse.

La educación fue uno de los temas que ocuparon a Lu Hsun, y ese tono en extremo pedagógico, paternal, que se transmitió desde el confucianismo hasta el comunismo irrita al lector extranjero, pero está ligado sin remedio a un letrado como él, educado tradicionalmente, en casa, por un preceptor que le dio los Cuatro Libros y los Cinco clásicos. Tras ello, Lu Hsun accedió a la literatura moderna en Japón, donde estudió medicina y lenguas. De hecho, la mayoría de los muchísimos libros que tradujo fueron del japonés, desde Jules Verne y los clásicos rusos hasta André Malraux y las obras básicas del marxismo.

La relación de Lu Hsun con la literatura japonesa tenía un lado práctico que se convirtió en un problema político: durante años fue socio y entonado de la gran librería japonesa de Shanghai, la de Kanzo Uchiyama, quien funcionaba como agente suyo en el Japón. Cuando empezó la guerra chinojaponesa con la invasión de Manchuria y el bombardeo de Shanghai, en 1931-1932, Lu Hsun se encontró en medio del fuego cruzado. Como amigo de Uchiyama, el escritor chino gozaba de cierta protección semioficial pues vivía en ese entonces en la librería, protegida por el pabellón japonés. Ello no fue tan grave

<sup>2</sup> Lu Hsun, *Selected Works, I-IV*, trad. Yang Xianyi y Gladys Yang, Pekín, Foreign Languages Press, 2003; Lu Hsun, *Cultura y sociedad en China*, México, Grijalbo, 1975.

<sup>3</sup> David E. Pollard, *The True Story of Lu Hsun*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2002.

al principio, pues en ese momento Japón no era la sociedad cerrada y militarista en que se fue convirtiendo al acercarse la Segunda Guerra Mundial y era normal que Lu Hsun tuviera relaciones con la izquierda japonesa, que monopolizaba la importación de la cultura soviética, cuyos libros y folletos traducían a raudales al chino.

Menos que del gobierno nacionalista, en el cual Lu Hsun conservaba amigos políticos, la presión por su relación con Japón vino de los comunistas, quienes en 1935 fueron puestos en un brete por Moscú. En nombre de la nueva política de los frentes populares aprobada por la Internacional Comunista, y dada la resistencia debida contra el invasor japonés, el PCCh debía volver a aliarse con el KMT, su verdugo. Lu Hsun, antinacionalista acérrimo y japonésista apasionado, estuvo a punto de caer en herejía y fue acusado por los comunistas de no aplicar correctamente, en el terreno literario, la literatura de unidad nacional. Lu Hsun quedó bajo sospecha de ser trotskista.

En los albores de la guerra chinojaponesa, los años de juventud de Lu Hsun se habían esfumado junto con los muchos yuanes que gastaba en libros raros de Occidente y en incunables chinos. Casi nada quedaba del ánimo humanista y democrático de *Nueva Juventud*, dividida entre los liberales anglófilos que escogieron al general Chiang Kai-shek como mal menor y los simpatizantes del comunismo. Poco quedaba de la ingenuidad romántica con la que Lu Hsun había elaborado su lista de escritores favoritos, que, apadrinada por el sacrificio de Lord Byron en aras de la libertad de los griegos, incluía al polaco Adam Mickiewicz, a Pushkin, a Lermóntov y a su predilecto, el poeta húngaro Sándor Petöfi. Para 1931, cuando el asesinato de cinco jóvenes escritores comunistas hizo culminar el proceso de conversión de Lu Hsun al marxismo y lo colocó a las puertas del PCCh, hacía rato que había dejado de escribir ficción. Fue entre 1922 y 1927 cuando se publicaron los cuentos que lo hicieron famoso, en diversas recopilaciones (*Gritos*, *Divaga-*

*ciones*, *Flores del alba recogidas al ocaso*) y su memorable y esbelto tomo de poemas en prosa, *Mala hierba*.

¿Cuál es la estatura de Lu Hsun como escritor? No es, desde luego, ese gigante de las letras universales que exaltó el maoísmo. Los escritores chinos que hoy tienen cincuenta años y a quienes les tocó la exaltación de Lu Hsun como profeta de la Revolución Cultural tienen buenas razones para detestarlo, aun sabiéndolo inocente de los crímenes que se cometieron en su nombre. Lu Hsun, tal cual lo dice el novelista Ha Jin en el prólogo a la nueva reimpression de *Selected Stories*, no es considerado un escritor ni del todo moderno ni del todo profesional: su técnica narrativa es deficiente y el retintín didáctico arruina algunos de sus mejores relatos.<sup>4</sup> Sin embargo, se concede que un puñado de cuentos, entre los que están los que Sergio Pitol tradujo del inglés al español en 1971 y que hoy se reeditan bajo el título de *Diario de un loco*, se cuentan y se contarán en cualquier antología del arte del cuento universal.<sup>5</sup>

Del “Diario de un loco”, que supone que un hombre está enajenado por haberse descubierto rodeado de sus semejantes convertidos en caníbales, se han hecho las interpretaciones más simplistas y, pese a ello, conserva la belleza aterradora de los cuentos románticos, en este caso potenciada por ese expresionismo que Lu Hsun leyó en alemán, la lengua europea que mejor conocía. De “La verdadera historia de Ah Q”, el relato largo que cuenta las peripecias de un hombre que en la India hubiera sido un intocable y en China sólo una débil predilección por el crimen lo libraba de la animalidad, pueden repetirse muchas cosas y ello no agotaría la perfección con la cual Lu Hsun dibujó a Ah Q, un arquetipo negativo, un Oblómov chino que fue registrado como la

<sup>4</sup> Lu Hsun, *Selected Stories*, trad. Yang Xianyi y Gladys Yang, introd. Ha Jin, Londres, Norton, 2003.

<sup>5</sup> La traducción original de Pitol apareció en Barcelona, Tusquets, 1971. Otros libros de Lu Hsun en español: *Contar de nuevo viejas historias*, trad. Laureano Ramírez (Madrid, Hiperión, 2001), y *Breve historia de la novela china* (Madrid, Azul, 2001).

encarnación de la sociedad feudal. Ah Q es un ser sucio, ignorante y borrachín que, sin embargo, intuye que las brutales injusticias del antiguo régimen, de las que es víctima y acaso cómplice, terminarán con una revolución. La sátira, además, requiere de talento visual y Lu Hsun, admirador de George Grosz y mecenas de la gráfica popular china, lo tenía en abundancia: a Ah Q podemos verlo saltar por las páginas. Pocas veces se ha escrito un texto breve de significación tan densa, pues “La verdadera historia de Ah Q” es para los chinos lo que el *Quijote* significó para Unamuno y la gente de 1898: una descripción cómica, una parábola existencial y un ejemplo de cómo la trascendencia anida en la literatura.

Cuando Lu Hsun murió se estaba publicando su traducción de *Almas muertas*, y debe repetirse que su gran maestro fue Gogol. Más que las potencias occidentales que modelaron el nacionalismo chino, la madrastra que educó a China y a sus letrados fue Rusia. Lu Hsun se leyó, inevitablemente, como un realista satírico que gritaba contra la miseria y la injusticia. Pero, como advirtió Simon Leys en el prólogo a su traducción francesa de *Mala hierba* en 1975, Lu Hsun fue, antes que un reformador literario al estilo de los populistas rusos, un espíritu mórbido y un pesimista, un investigador del alma china aquejado por la torturante mala conciencia de ser, al mismo tiempo y por las razones más nobles, un autor de infinitos panfletos políticos que conspiraron felizmente para que nunca pudiese escribir la gran novela que soñó o la historia completa de la literatura china que esbozó, atado como estaba, además, al tormento de las traducciones venales.<sup>6</sup> De todos esos sueños de opio, Pollard lo aclara, al menos uno se realizó, la *Breve historia de la novela china* (1923), que, derivada de sus conferencias universitarias, sigue siendo una obra de referencia y el tributo pagado por Lu Hsun a esa tradición que quiso dinamitar.

A Lu Hsun, desde que rompió con

<sup>6</sup> Simon Leys, *Essais sur la Chine*, París, Laffont, 1998, p. 632.

su hermano, lo persiguieron las depresiones. Su arte narrativo depende de la duplicación. Con frecuencia es el doble de sí mismo: donde hay una cosa, ve dos, y en esa tensión, donde no sabe cuál es el cuerpo y de dónde viene la sombra, se basa su arte. Junto a esa sutileza del erudito tentado por lo fantástico, está la crudeza de estilo: muchos de sus párrafos arrojan la inmediatez épica, el olor a hierba, del Tolstói de los últimos años.

Se dirá, con alguna razón, que Lu Hsun encarnó la promesa de una literatura aniquilada por el comunismo que él mismo forjó como publicista revolucionario y que no es extraño que su último libro narrativo haya sido la expresión de una renuncia, *Contar de nuevo viejas historias*, recopilación de antiguas leyendas retocadas que a los escritores chinos les parecen redundantes y ociosas y a mí, en mi ignorancia, estupendas. Tanto ha cambiado China en los últimos años que incluso la noción de qué es un clásico está en movimiento y se discute si Lu Hsun califica para seguirlo siendo. La gran batalla filológica que dio la generación de *Nueva Juventud* tuvo, finalmente, un desenlace poco glorioso. Letrados como Lu Hsun discutían cómo romanizar el alfabeto chino para facilitar la educación popular y, aunque él fue, desde que publicó “Diario de un loco” en 1918, uno de los primeros en abandonar el viejo mandarín de los sabios a favor del lenguaje vernáculo, Pollar dice (y Ha Jin también, de otra manera) que leer a Lu Hsun actualmente es, para muchos chinos, asomarse a una traducción del chino clásico, a una lengua antiquísima e inexacta.

El genio polémico de Lu Hsun es, sin duda, su herencia envenenada. Escribió en todos los géneros de la crítica literaria y moral, desde explicaciones didácticas de los dramas de Ibsen hasta consejos sobre la higiene de los niños, pasando por las reseñas y los aforismos, sin olvidar sus propias “consideraciones intempestivas”, invención que los chinos catalogan como *zawen*, el ensayo polémico breve. No dejó títere con cabeza y fue un ironista consumado, al grado que Mao, al elevar a Lu Hsun a los altares patrios

en sus *Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura* (1942), previno a los jóvenes contra la imitación irresponsable de sus poderes satíricos. Al convertirse, a principios de los años treinta, en vocero de una literatura proletaria que él nunca practicó, Lu Hsun coleccionó un arsenal de adjetivos criminales y de mañas retóricas de las que el comunismo se serviría impiadosamente.

Nadie como Lu Hsun se prestaba mejor para convertirse en una estatua parlante: había muerto joven sin participar en las purgas internas del partido, era un gran escritor popular, lo mismo que el autor de textos breves y manipulables; un amante de los oprimidos a quien le encolerizaba la miseria del antiguo régimen y la hipocresía de sus letrados. Una verdadera mina de oro sujeta a la explotación ideológica insaciable, que ocultó sin reparos y hasta con facilidad al otro Lu Hsun, al alucinado, al escritor que sabía que con cada artículo cavaba su propia tumba, quien prefirió siempre la literatura europea sobre la china, que lo adormilaba, y al hombre que tomaba por tontos a los intelectuales que se creían maestros del pensamiento.

A K.S. Karol, ese atribulado conocedor del mundo comunista, se le puede disculpar haber errado al medir la estatura física de Lu Hsun. Quien siga leyendo el párrafo que cito de *China, el otro comunismo* se encontrará con que el periodista polaco no iba al museo en busca de la memoria de Lu Hsun, sino de la de un amigo de este, un crítico literario llamado Chu Chiu-pai, que fue secretario general del PCCh durante un breve periodo tras el fracaso de la Comuna de Cantón en 1927 y que a Karol le daba mucha curiosidad saber si había sido borrado de la historia, por los comisarios, en calidad de trotskista o de “desviacionista de derecha”. Una vez examinada la sutileza doctrinaria implícita en la estatura de Lu Hsun cabe pensar que, en efecto, pese a haber muerto el 19 de octubre de 1936, su obra ha sido registrada como el paso fugaz, por el imperio del centro, de un borroso letrado que vivió en tiempos remotísimos. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

## ENSAYO

# Las actas sí hablan, pero deben leerse correctamente



**José Antonio Crespo**  
**2006: hablan las actas / Las debilidades de la autoridad electoral mexicana**  
México, Debate, 2008, 232 pp.

La tesis central del libro de José Antonio Crespo, *2006: hablan las actas*, es una gran provocación: como en la elección presidencial de 2006 hubo muchas actas electorales con errores aritméticos (más de 81,000), no conocemos con certeza quién ganó, porque la cantidad de votos irregulares contenidos en tales actas fue mayor que la distancia entre Felipe Calderón y Andrés Manuel López Obrador.

Para fundamentar su tesis central, el autor estudió 150 distritos electorales (la mitad del país). En cada uno analizó los errores aritméticos de las actas mediante el procedimiento de sumar las casillas de una misma sección electoral (básica y contiguas), con la finalidad de compensar los errores de más o de menos que hay en los rubros fundamentales de las actas: ciudadanos que votaron, boletas encontradas en las urnas y votación total emitida. Al terminar el procedimiento encontró 316,539 sufragios sin justificación alguna. Cantidad muy importante pues es mayor a la votación por la cual, de acuerdo con el TEPJF, Calderón le ganó a López Obrador: 216,821 votos.

Quien comienza la lectura del libro tiene la impresión de que los argumentos presentados son muy sólidos. Sin embargo, para quienes también hemos estudiado con cuidado todos los juicios de inconformidad y las actas electorales, tal impresión inicial se desvanece, pues observamos que el autor recurre varias veces a un manejo parcial de la

información disponible. En otras palabras, parafraseando el título del libro: *en la democracia las actas sí bablan, pero deben leerse correctamente*. En caso contrario, se obtienen conclusiones equivocadas.

*Problema 1: el autor analiza los errores de manera general sin desagregarlos entre los principales contendientes.*

Para evaluar si los errores aritméticos de las actas de casillas y los votos irregulares afectan o no la certeza de los resultados electorales, *deben desagregarse entre los contendientes. Si el análisis se hace de manera general, como lo realizó el autor, no podremos conocer si su cantidad es mayor o no a la distancia entre los principales contendientes, porque no estaremos en condiciones de conocer su distribución*. En efecto, lo más probable en términos estadísticos es que los errores y votos irregulares se distribuyeran proporcionalmente entre los cinco candidatos presidenciales, afectándolos de manera semejante, pues los análisis disponibles muestran que los errores no tuvieron un patrón para beneficiar a uno de ellos (el mismo autor lo reconoce al citar los estudios de Javier Aparicio y el mío). El problema del libro es que supone sin justificación alguna que todos los votos irregulares se podrían haber concentrado en perjuicio de López Obrador; conclusión que no puede ser afirmada si el autor hubiera analizado de manera detallada las siguientes tres fuentes de información disponibles.

*Problema 2: el autor no menciona los resultados precisos del recuento de casillas durante el cómputo distrital.*

Durante el cómputo distrital del 5 y 6 de julio de 2006, realizado por el IFE, se reabrieron 2,864 casillas (2,873, según Crespo), con lo cual se corrigieron las actas correspondientes. Todos los candidatos perdieron votos, pero la pérdida de Calderón fue menor que la de López Obrador, por lo cual su ventaja aumentó en 1,496 votos; esto es, medio voto (0.52) en promedio por casilla recontada. Cantidad insignificante para cuestionar los resultados en caso de un recuento generalizado de votos (0.52 por 130,477 casillas, igual a 67,848 votos modificados), pero cantidad que no fue analizada por el autor.

*Problema 3: el autor no menciona los resultados precisos del recuento de casillas ordenado por el Tribunal Electoral.*

Cuando se recontaron 11,718 casillas por mandato del TEPJF, sucedió lo mismo, pero al revés: Calderón perdió 2,863 votos y López Obrador recuperó 2,257 votos. Es decir, hubo un cambio en la distancia entre ambos de 5,120 votos, lo cual da un promedio menor a la mitad de un sufragio por casilla recontada (0.44). Nuevamente se trata de una cantidad más pequeña que la requerida para revertir la ventaja de Calderón en caso de un recuento generalizado de votos (0.44 por 130,477 casillas, igual a 57,409 votos modificados); información no mencionada por el autor del libro.

*Problema 4: el autor no analiza los resultados precisos de la anulación de casillas.*

Como resultado del recuento de 11,718 casillas, el TEPJF anuló 748 casillas (743 casillas, según Crespo), pues consideró que no se justificaba la cantidad de errores contenidos y sí se afectaba, en cambio, la certeza de los resultados en tales casillas. El problema del libro aquí analizado es que el autor multiplica por ocho la cantidad de casillas anuladas para proyectarlas al conjunto de casillas con errores aritméticos: más de 81,000. Sin embargo, tal procedimiento es por demás equivocado, *porque las 748 casillas fueron anuladas por el TEPJF después de analizar la mitad de los distritos electorales del país* y los correspondientes juicios de inconformidad. Por lo tanto, si por la anulación de casillas Calderón había perdido 80,494 votos, y López Obrador, otros 62,779, la distancia entre ambos sólo cambió 17,715 a favor del candidato de la Coalición. Cantidad que, si la queremos proyectar al total de casillas del país, sólo debe multiplicarse por dos: 35,430 votos. En consecuencia, se trata de una cantidad notoriamente menor a la requerida para revertir los resultados y ocasionar falta de certeza electoral en caso de un recuento generalizado de votos.

En conclusión, ¿por qué todos los procesos de recuento y de anulación de casillas nunca modificaron de manera

importante la distancia entre Calderón y López Obrador? La respuesta es de naturaleza estadística y es muy sencilla: como los errores fueron en conjunto de tipo aleatorio, pues no tienen ningún patrón en favor o en contra de cualquier candidato—situación reconocida por el autor—, todos los recuentos y la anulación de casillas terminan por redistribuir de manera semejante los votos de más y los votos de menos. En conclusión, sí hay certeza en los resultados electorales y el autor no logra demostrar lo contrario, “porque quien acusa debe primero probar”. —

— FERNANDO PLIEGO CARRASCO

## ENSAYO

### Taxonomía de la izquierda



**Héctor Aguilar Camín**  
*Pensando en la izquierda*  
México, Fondo de Cultura Económica, 2008, 70 pp.

Puede decirse que la izquierda nació de uno de los encuentros de la voluntad y la razón. Su impulso inicial parte de la certeza de que la acción puede transformar la historia si hace alianza con la razón. Hija de la modernidad, la izquierda confió, desde su cuna, en los artificios del ingenio humano, rechazando los alegatos de la costumbre y los cuentos de lo sobrenatural. Lo antiguo dejaba de ser visto como el tesoro a preservar para señalarse como arbitraria a demoler. A ojos de la izquierda el futuro no puede ser la eterna repetición de lo que ha sido sino una tierra por conquistar para todos. Ese es el tercer elemento crucial para la formación de la izquierda: la vocación igualitaria. Si algo orienta esa confianza en la razón transformadora es la certeza de que la opresión no es fatalidad, que la desigualdad

no es nuestra naturaleza y que hay en el mañana una promesa de fraternidad. La acción política desde la izquierda encuentra sentido en la reducción de las disparidades de poder y de dinero.

Los árboles de la izquierda han crecido de distintas maneras. La razón ha apuntado el dedo a distintas desventuras y ha sugerido igualmente una multitud de recetas. Pero difícilmente llamaríamos de izquierda una persuasión que entiende el sentido de la política como la salvaguarda de un legado, que reza al carisma y que se planta como muro de resistencia frente al futuro amenazante. Y, sin embargo, sucede que la izquierda pueda convertirse en cascarón del conservadurismo. Es el caso de la izquierda mexicana en la que, como ha visto lúcidamente Roger Bartra, “las ideas han ido retrocediendo ante las pasiones”. Es indudable que el artefacto ideológico de la izquierda quedó hecho polvo tras el 89. Era de esperar que esa quiebra provocara una revisión seria del diagnóstico y de los instrumentos. Sin embargo, en muchos sitios, el camino fue el abandono de la razón y el abrazo del sentimentalismo. Ese es, en buena medida, el caso de la izquierda mexicana en los últimos años.

Héctor Aguilar Camín (Chetumal, 1946) ha escrito un librito sobre las distintas familias de la izquierda mexicana en el que desenreda la espesura de tradiciones, vocabularios, instintos e ideales que se reconocen dentro de la sobrepoblada ala izquierda. Un hecho precede la reflexión de Aguilar Camín: la izquierda en México ha dejado de ser expresión política de los márgenes. Ya no es la exótica filiación de unos cuantos profesores en la universidad y rebeldes en la montaña, sino una organización gobernante. La izquierda es gobierno. Desde hace ya más de una década gobierna la ciudad de México, varios estados de la república y tiene una presencia decisiva en el Congreso mexicano. Sin embargo, la izquierda apenas y se reconoce como columna gobernante de la nueva democracia. La reversión de 2006 relanzó al partido de la izquierda mexicana a su prehistoria y ha regresado a discutir cosas que había ya superado.

El historiador resalta diversos clanes que coexisten y riñen dentro del gran partido de la izquierda mexicana. Son la izquierda revolucionaria, la izquierda comunista, la izquierda estatista, la izquierda utópica, la izquierda intelectual y la izquierda indigenista. Una contradicción sobresale en este álbum de familias: si hay grandes intelectuales en la izquierda, hay pobrísimas ideas en la izquierda. Pobrísimas y, sobre todo, viejas. Persiste el vago elogio de la violencia como fecundador de la historia; el repudio de una ley que se ve como artillero del enemigo; la esperanza de que el Estado sea el provisor de la justicia y el resguardo frente a las amenazas del exterior; la sensiblería de la hermosa comunidad premoderna que hay que proteger frente a la tiranía del universalismo. Todo ello hace del partido de la izquierda mexicana una organización incapaz de oponer ideas al embrujo de una personalidad. Pasmada en su óxido intelectual, la izquierda queda fácilmente al garete de ese aro clerical del carisma.

El capítulo más filoso de esta aguda miniatura es el fragmento sobre la izquierda intelectual. La intelectualidad de izquierda tiene foro y recursos pero ha perdido libertad. Un invisible látigo disciplinario impide el debate abierto, frontal, rudo de las ideas. La izquierda intelectual ha cedido frente a la izquierda sentimental. El periodismo de izquierda, en ese sentido, se ha vuelto periodismo de capilla: cerrado en sus causas, en sus creencias y en sus afectos.

La severidad de los juicios de Aguilar Camín no es rencillosa. Por el contrario, en el ensayista se encuentra el rigor cordial del conversador. El libro tiene el acierto de incorporar la breve polémica que su publicación periodística suscitó, alojando ahí la semilla de un debate. Aguilar Camín no celebra las fallas de un enemigo, lamenta los traspies de un personaje necesario. El historiador que piensa en la izquierda que tenemos, también piensa en la que hace falta. La quiere moderna, liberal y eficaz. —

— JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ

ANTOLOGÍA

## Lentitud y víscera



**Tryno Maldonado (ed.)**  
**Grandes hits.**  
**Vol. 1 / Nueva generación de narradores mexicanos**  
Oaxaca, Almadía, 2008, 331 pp.

La literatura ya no es suficiente. El nuestro es el paradigma de la democracia alfabetizada, aunque de poco sirve: la sociedad desprecia al autor de literatura, exige utilizarlo, si acaso le suelta unas migajas para impedir el lugar común, tan de mal gusto, del poeta genial que muere de hambre en una pocilga. A cambio, como si se tratara de una ruptura amorosa entre adolescentes o como quien sufre del síndrome de Estocolmo, el escritor concluye: No es la sociedad, soy yo. Me encierro en mis rabias, desasosiegos y mezquindades, y ella sólo quiere música, finales felices, guiones de películas consoladoras. La disyuntiva es doblar o no la cerviz y, tras la búsqueda narcisista de la fama, algunos traicionan.

Desde el título de esta antología hay una declaración equívoca: la literatura ya no basta, hay que venderla como un listado de temas musicales. Mentiroso el título, además. Me disculpo al incurrir en el dominio de lo literal, pero *Grandes hits*, compilación de 19 relatos de narradores mexicanos nacidos entre 1970 y 1979, no reúne textos leídos previamente con fervor, es decir, páginas reconocidas como pilares de la narrativa reciente: son más bien, casi todos, inéditos. ¿Cómo venderlos entonces como “grandes hits”? En el título no hay parodia, sino un intento de apropiación de otro código, al considerar exiguo el literario. Además, Tryno Maldonado, el “editor” (en castellano se dice, vaya pasatismo el mío, “compilador”), confunde lo literario con lo actual: “Ésta ha sido la primera generación que recibió

buena parte de su educación sentimental del plástico de una computadora, que fue arrullada con la televisión y entretenida con el joystick de un Atari o de un Nintendo.” La pregunta es: ¿y eso qué? ¿De qué forma esa circunstancia, sin duda no compartida por todos los nacidos en los años setenta sino por los provenientes de clase media alta, incide en la creación y condiciona el ejercicio crítico? ¿Gracias a la llegada a México del Atari y el Nintendo tendremos una nueva narrativa mexicana? ¿Así de fácil?

Maldonado (Zacatecas, 1977) cree que para la literatura funcionan los criterios fugaces de los canales televisivos de música, y que tratándose de escritura, cuyo tiempo se signa por la lentitud, la maduración y la espera, está bien hacer votaciones urgiditas y *top tens*. La selección de *Grandes bits* (informa en la página 9) en su mayoría no es obra suya sino de una nómina de autores reconocidos, como Sergio Pitó, Margo Glantz y Juan Villoro. Pero en la página 11 afirma: “esta es la primera generación que comenzó a escribir y publicar sin la sombra de una figura patriarcal y hegemónica”. De nuevo: ¿y eso qué? Quien escribe, escribirá

hasta en Siberia. Y más aún: ¿no que no había patriarcas? ¿Es esta entonces una antología de recomendados? ¿El *name-dropping* en lugar del criterio? Popularidad entre los consagrados, eso es lo que importa: no la lectura directa de los textos por el antologador. Refiriéndose a los nombres propuestos por sus asesores, señala Maldonado que luego de la votación “estuve obligado a eliminar automáticamente... a quienes habían recibido un único voto”. ¡Sin leerlos! ¿Qué irresponsabilidad crítica es esa? Porque —se supone— para elegir hay que leer. No importa que sean muchos. Hacer una antología es un ejercicio crítico, no de relaciones públicas. Maldonado renuncia a su propio criterio para descansar en el de los escritores a los que, por famosos, consulta. ¿Y si algún jovencito ha publicado un sólido libro de narrativa no en Tusquets ni Anagrama sino en un sello independiente o del interior del país —Ficticia, la Universidad de Guanajuato, el Consejo de Cultura de Chiapas— que, por azares de la mala distribución o el carácter misántropo de quien lo escribió, no ha llegado a los ojos de las vacas sagradas? ¿Los nuevos narradores están obligados no sólo a escribir sino a cerciorarse de que sus textos sean leídos por los literatos renombrados? Identifico en el antologador un desinterés grosero ante la obra de sus coetáneos —en otros textos él ha reivindicado su desprecio en masa por las letras mexicanas, de hoy y de ayer— y una infantil impaciencia ante la literatura a secas, surja donde surja, amén de un ímpetu protagónico fácilmente seducible por la novedad y el prestigio. No es, así, *Grandes bits* un confiable ejercicio crítico que haya buscado discernir desde la propia lectura, por encima de las recomendaciones quién sabe si interesadas y el glamour impreciso de las grandes editoriales, dónde está la expresión narrativa reciente.

Aunque de calidad dispareja, el volumen presenta textos en general buenos; hay algunos notables. Destaco sobre todo los relatos de Alain-Paul Mallard, Eduardo Montagner, Mayra Luna y Luis Felipe Lomelí. Antonio Ortuño, Heriberto Yépez y Guadalupe Nettel no están representados con textos de la calidad ya identificada en sus libros. Algunos otros,

por su parte, incurren con docilidad en la ciencia ficción como vehículo para la ocurrencia o la denuncia social, o se quedan sólo en la imaginación como piqueta de lo intrascendente, o en el escolio sin perturbación, o en el costumbrismo anecdótico del globalizado, aunque técnicamente su dicción sea, luego, congruente o irreprochable. Pero el juicio en torno de cada texto sería de menor interés en este escenario; antes bien, lo adecuado habría sido explorar algunas constantes y perplejidades de la nueva escritura narrativa, ejercicio, sin embargo, inviable a la luz de *Grandes bits* debido al recelo que provoca su proceso de selección.

Con todo, aventuraría un apunte provisional. *Querer gustar* sería la trampa a la que hay que temer. La expresión de la víscera está casi ausente de la nómina desconfiable de *Grandes bits*. Voces como las de Hamsun, Arlt, Oé no están viendo herederos en nuestra prosa, por lo aquí leído. Se distingue en su mayoría un aire correcto, burguesiano, prudente, pulido, a ratos modoso. Echo de menos la incorrección visceral, el exabrupto que ensucie no sólo por la anécdota o la elección del tema sino, sobre todo, por el estilo. Hablo de un estilo discordante, que vaya de lo elevado a lo sórdido, que funda distintos niveles de la existencia, que respire con enojo, asqueado ante la misma necesidad de seguir creyéndole a la palabra sus ímpetus pudibundos. Lo cierto es que no tenemos nada que perder; nadie espera que escribamos. Hay pocos lectores. La letra artística pierde sus galones. El escritor puede entonces incomodar, vociferar. En la página, por supuesto. Y luego, sin el apresuramiento del que escribe en pos de la nombradía, ha de sentarse a ejercer el privilegio de la espera: que el tiempo haga germinar en la mente de lectores imprevistos el efecto paciente de su prosa.

Esa mezcla de lentitud y víscera es una posibilidad de temperamento expresivo, que no excluye a ninguna otra —y que acaso ya más de un narrador joven esté ejerciendo, pero a quien esta antología renunció a descubrir. Dada la atmósfera moral de nuestros días, especulo que el decir visceral sería oportuno o esperable, aunque, por supuesto, la literatura



no exige oportunidad ni coyuntura sino expresión: mundo interno peleándose con la realidad y con el lenguaje, en sincronía con el tiempo privativo de la letra artística: la lentitud. Porque la literatura sí basta: “no sospechan que con palabras puede responderse plenamente a las dadas del mundo”, es la línea final del relato de Alain-Paul Mallard. —

—GENEY BELTRÁN FÉLIX

## ANTOLOGÍA

### Todas las fiestas del mañana



**Luis Felipe Fabre (ed.)**  
**Divino tesoro / Muestra de nueva poesía mexicana**  
México, Casa Vecina, 2008, 170 pp.

Descartemos el ejercicio vulgar de contabilizar ausencias lamentables y presencias inexplicables —paradójico y fatal: toda antología parecerá tener sobrecupo y a la vez carecer. Es posible leer de dos formas esas colectividades artificiales: la primera (valga el desaliñado símil), como hacemos con el repertorio de las rocolas, consiste en recorrerlas de arriba a abajo, descartar, ponderar y quedarnos con nuestra propia (sub)selección. La segunda estrategia lectora es verificar la operación matemática que el marco crítico supone (comprobar el mecanismo de inclusión/exclusión). Dichos supuestos de selección guían y legitiman (o no), y deben probar su uniformidad así como la consistencia de sus señalamientos estéticos.

¿Es posible identificar en ciertas antologías recientes un afán de incontestabilidad? ¿O será que, lectores paranoicos, les otorgamos dicho estatus, imaginando molinos de viento para luego, en guerra santa, arremeter contra ellas? El gusto a prueba de balas, la opinión blindada: cuentos que sucumben ante su inverosimilitud.

Aspirar al consenso general —esa extralimitación de la estadística— equivale a ambicionar, por lo menos en cuestiones estéticas, un estéril punto muerto. Por tanto, tener en cuenta las propias limitaciones es una virtud —la que noto de entrada en *Divino tesoro / Muestra de nueva poesía mexicana*—, la mesura y la parcialidad asumidas: el libro “tiene mucho más de memoria —explica Luis Felipe Fabre en el prólogo— que de panorama: recoge las voces de los invitados al encuentro del mismo nombre que se llevó a cabo de marzo a junio de 2008 en Casa Vecina”. Ante la corrección política y la tolerancia a destajo, se nos ofrece (no *el* diagnóstico de la poesía mexicana sino) una interpretación. En principio, un vistazo al estrato de los “disidentes”. ¿Qué rasgos reconoce el antologador en sus antologados?: a) los poetas han construido una genealogía mirando hacia fuera de México; b) Gerardo Deniz se encuentra, felizmente, al final (o casi) de todos los laberintos; y c) disconformes con “una estética dominante que lleva ya tiempo en crisis”, el sabotaje y la supresión de la misma son los cuadrantes en que se mueven las propuestas.

*Divino tesoro* toma el relevo de la generación 65-79, objeto ya de antologías varias, y explora el segmento 76-90. Comento ahora autores y poemas que me parecen notables. Eduardo Padilla (1976), sintomáticamente con quien inicia la lista —y quien ya nos había sorprendido con el extraño *Zimbabwe*, poemario incómodo y sorprendente, artero gancho al hígado de la norma—, cuyos poemas incluidos prosiguen su huida de las convenciones lectoras y la crítica a la línea recta por medio de poderosas insinuaciones y observaciones tangenciales. Maricela Guerrero Reyes (1977), con su “Poema en que se retoma el *Beatus Ille*”, marca un momento álgido de la muestra: a partir de una casual añoranza por los espacios abiertos, la poeta dribla la pura nostalgia —marcando el camino con sátiras de imágenes campiranas y senos exuberantes que no sugieren la abundancia— y reflexiona con ironía y humor sobre la inevitable degradación del cuerpo. La serie “Antropología” de Hugo García Manríquez (1978) resume con creces el proyecto personalísimo que el autor

desarrolla en sus libros *No oscuro todavía* y, sobre todo, *Los materiales*: minimalismo de una voz pseudorracional que verifica hallazgos en lo abstracto a través de contemplaciones terrenas, donde se mezclan discursos científicos con métodos líricos para bosquejar paisajes miniatura. En esta muestra de novísimos encuentro poemas destacables, redondos, del tijuaneño Omar Pimienta (1978), el toluqueño Sergio Ernesto Ríos (1981), el regiomontano Óscar David López (1982) y el defeño Inti García Santamaría (1983).

Entre poemas que se pierden en el peliagudo terreno de la experimentación y los que toman riesgos formales bien sorteados, entre propuestas calibradas y otras que se encuentran en proceso de maduración, entre la grafomanía y la búsqueda consciente, encontramos muestras de una poesía, por mucho, más tradicional. Óscar de Pablo (1979), Miguel Gaona (1984), Daniel Saldaña París (1984) y Aurelio Meza (1985), entre otros, se ubican en un estrato cuyos rasgos —profundidad, cuidado formal, limpieza— se señalan en el prólogo como antitéticos al resto. Poéticas más “conservadoras”, pero los poemas no desmerecen en lo más mínimo: todo lo contrario. Destaco, entre estos últimos, “las pequeñas cosas” de Gaona y “Recámara” de Meza.

No obstante la clara filiación sudamericana que Fabre denota, me parece que hay antecedentes en el territorio nacional de estas “actitudes frente al fenómeno poético”: la reinención de la cultura pop y el humor ágil de José Eugenio Sánchez (1965); las visiones y (per)versiones cultas y posmodernas de Julián Herbert (1971); el desmadre elevado al rango de filosofía para transitar los altibajos vitales en Ricardo Castillo (1954); la bien llevada experimentación —el traqueteo como aliento— de José de Jesús Sampedro (1950). Muchas de las poéticas ochenteras de *Divino tesoro* tienen una referencia en ciertas trayectorias marcadas y sugeridas en generaciones anteriores, aunque escasamente continuadas (a veces ignoradas por completo) por sus relevos inmediatos.

En el prólogo, Fabre dice que la antología es una “fiesta” donde hay invitados



y no invitados. Como lector, me satisface comprobar que el futuro de la escritura poética –esa fiesta a la que hemos sido tentativamente convidados– puede comprender la coexistencia de obras diversas. Ninguna antología está invitada a clausurar caminos –eso lo hacen ciertas obras geniales– sino, en todo caso, a abrirlos. A través de esta memoria, sabemos que el encuentro de Casa Vecina no siguió una línea inconciliable con otras, sino que, ponderando las mencionadas poéticas emergentes, abrió el foro para ilustrar la convivencia de dichas poéticas con otras menos “arrojadas” pero igualmente vigorosas. —

— LUIS JORGE BOONE

## ANTOLOGÍA

### Epifanías del ingenio



**Julián Ríos**  
**Larva y otras**  
**noches de Babel**  
**/ Antología**  
ed. Alejandro Toledo, pról. Carlos Fuentes, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, 449 pp.

El crítico Alejandro Toledo, aficionado a las letras raras y marginales, presenta una antología admirable por su complejidad y riqueza. Se trata de *Larva y otras noches de Babel*, antología de la escritura del autor español Julián Ríos, quien nació en la región de Galicia en 1941. Los fragmentos incluidos en esta analecta provienen de los siguientes libros: *Escrito en plural*, *Larva / Babel de una noche de San Juan* (1983); *Poundemónium* (1985); *La vida sexual de las palabras* (1991), *Sombreros para Alicia* (1993), *Album de Babel* (1993); *Amores que atan* (1995); *Monstruario* (1999), *Nuevos sombreros para Alicia* (2001); *Casa Ulises* (2003), *Quijote e hijos* y *Puente de Alma* (ambas obras en proceso); vienen acompañados de un prólogo de Carlos Fuentes sobre la obra de este amigo de Octavio Paz, Juan Goytisolo y él mismo. Galicia

estierro próxima a Portugal y es una orilla de España que mira hacia el Atlántico, hacia Portugal, pero también hacia Inglaterra, y tienen los escritores gallegos una como inclinación celta y gaélica que los hace porosos a una música distinta, la de las gaitas y cornamusas.

Julián, o Juliano, trae el nombre de un emperador conocido como el Apóstata, que se convirtió primero al cristianismo y luego renegó de este para reconciliarse con los dioses de la antigüedad pagana. Y trae un apellido fluvial, que en él se resuelve como en un delta de las lenguas donde fluyen y confluyen manantiales y aguas de diverso origen. A su modo, nuestro Julián Ríos es también un apóstata, un renegado, en el sentido de ser un autor que ha mirado y hecho su residencia en la tierra en una orilla pero que desde muy joven decidió emprender el camino de regreso y practicar el descenso hacia el abismo con una voluntad lúdica y un incontenible sentido del humor que lo emparenta con escritores como Guillermo Cabrera Infante o Arno Schmidt... Cada obra de Ríos es una sorpresa, y la inteligencia de Toledo, antólogo de este museo en movimiento, ha consistido en saber cortar entre las articulaciones de cada una de las obras de Ríos para producir con ellas un animal novelesco, una fauna de fábula que, más que una antología, es una obra en sí misma, sin duda una espléndida introducción a la literatura de este escritor español poco leído entre los mexicanos, aunque se le conoce como un interlocutor señalado de Paz, con quien produjo ese libro-loco, ese diálogo desatado que es el monólogo dual titulado *Solo a dos voces*.

Pero Julián Ríos es el nombre de un creador o, como querría Haroldo de Campos, de un *transcreador* que interroga y traduce las obras de otros –muy en particular de Lewis Carroll, James Joyce y Ezra Pound– y las baja del pedestal extranjero, por así decir, a la prosa andante y andaluza, andadulce, del sur.

No es la obra de Ríos tarea para los trabajadores que buscan desconectarse con una narración amena o picante hecha de sujeto, verbo y complemento. Aunque sí picante, amena y divertida, furiosamente jubilosa, la de Ríos es un

espacio exigente y trabajoso, hecho no para quienes quieren leer como si vieran televisión sino para aquellos que buscan la emoción de la orgía verbal y de la promiscuidad sintáctica, el temblor y el temor irreverente del lector que no le teme a las latas vacías, los barcos ebrios, las pasiones *non sanctas* por el diptongo y las disipaciones entre hiatos jadeantes.

*Larva* es una obra que sucede en un lugar de la mancha tipográfica, en un lugar de la lengua manchada que él amacha, remacha y pone a chamber y a bailar chachachá y flamenco, pasodoble y tango... a ritmo de Céline y Sarduy, Sterne y Goytisolo, Góngora y Valle-Inclán, en una empresa lingüística, por así decir, no figurativa y ni siquiera abstracta, que tiene que ver en muchos tramos con los escenarios fingidos de eso que se llama instalación, una de las contribuciones del arte contemporáneo al patrimonio dinámico de las vanguardias de nuestra edad.

En uno de sus ensayos más citados y menos leídos, titulado “Las jitanjáforas”, Alfonso Reyes recoge una serie de versos populares y de autor que pueblan los juegos de niños: “aserrín, aserrán, los maderos de San Juan”; el idioma de las brujas y la lengua de los demonios; “abracadabra”; “Pape Satàn, pape Satàn aleppe!”, como reza un célebre verso de Dante Alighieri. Los ejemplos que interroga y rinde Alfonso Reyes señalan una tradición periférica en la cultura hispánica: la del *nonsense verse*, o poesía insensata, que en la lengua inglesa encuentra sus formas clásicas en las obras de William Shakespeare, Edward Lear y Lewis Carroll. No en balde Ríos es un asiduo lector y un beneficiario creativo de *Alicia en el País de las Maravillas*. En francés, esa tradición de poesía y literatura que busca una efervescencia sintáctica y asociativa se remonta a ese poeta que se esconde bajo la máscara del profeta y visionario llamado Michel de Nostradamus, cuyas *Centurias* son un modelo de literatura enigmática. Más recientemente, a fines del siglo XIX y principios del XX, Raymond Roussel escribió novelas como *Impressions d’Afrique* o *Locus solus*, fundado en el singular procedimiento de crear cadenas homofónicas –frases que suenan igual pero significan

cosas distintas— y luego proceder a rellenar, por así decirlo, el hiato entre ambas referencias con una historia. James Joyce, unos cuantos años después, produciría una de las novelas más espectaculares de la historia de la literatura con una prosa intensa, extensa y proliferante.

Las jitanjáforas, los versos infantiles y las “porras” o cantos deportivos o tribales son dueños de una fuerza arrolladora. Pero esa fuerza ha sido desdeñada, o recluida en los sótanos del habla lumpen, en la lengua española, que, después del prodigio-prodigioso Siglo de Oro, entró en una suerte de estado de hibernación académica y curialesco, a pesar de los juegos efímeros de la tradición barroca, como los villancicos negros y los “tocotines” de Sor Juana Inés de la Cruz. Largos años, siglos de rigidez separaron a la letra española de la hirviente y volcánica creatividad de Laurence Sterne y, más cercanamente, del francés de un Louis-Ferdinand Céline y su obra estallada en el oído. En español habría que esperar, luego de *La Celestina*, el *Lazarillo* y el *Cancionero de Burlas*, las obras de Valle-Inclán y Gómez de la Serna para ver a la lengua quitarse el corsé de la corrección y la decencia. En francés, un heraldo de este sueño fue Valéry Larbaud, primer traductor de Joyce, amigo de Reyes, escritor y lector en varias lenguas cuyo “heterónimo” A. Barnabooth soñaba con una suerte de esperanto lingüístico capaz de atravesar las fronteras. Ese sueño literario ha tenido en las letras europeas diversas manifestaciones: una de las más vanguardistas —que cito porque tiene a mi parecer una semejanza con Ríos— es la de Pierre Guyotat, cuya saga novelística, a partir de la novela *Edén, Edén, Edén*, arriesga no sólo una demolición de las formas verbales tradicionales sino una recreación de la vida cotidiana. Pero es acaso en el orden lírico, en la poesía, donde hay que buscarle a Ríos una familia intelectual de mayores afinidades... Pienso, en el caso de la poesía mexicana, en la obra asombrosa y translingüística de Gerardo Deniz, quien, fiel al sueño del esperanto y de la torre de Babel, cultiva un idioma políglota donde, además del ruso, el alemán, el inglés y el griego, dialogan los lenguajes de la ciencia y de la música.

En las Américas españolas esta tradición expresionista e impresionista de la palabra tendría un desarrollo incomparable en las obras de Miguel Ángel Asturias, Leopoldo Marechal, José María Arguedas, José Lezama Lima y —contemporáneos de Ríos— Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Julio Cortázar, Carlos Fuentes; en España, Alfonso Grosso, Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio...

¿*Larva* es una novela que cuenta la historia de dos amigos que pasan una noche en blanco en Londres? ¿O es más bien un experimento, un campo de ejercicios y entrenamientos, un gimnasio del ingenio donde la historia que se quiere y no se quiere contar va desmoronándose

se a lo largo de las páginas en un juego incesante de escrituras que se replican y desdoblan hasta el vértigo, la náusea, el sueño y la muerte?

El chiste de esta historia imposible está en seguir las huellas de la parodia herida, de la oda enrevesada y del homenaje subversivo que el narrador bufón va sembrando en cada página, que lo mismo se chupan a los evangelios como si fuesen cigarrillos Faros que escupen vanguardias. La sombra de esa parodia es un músico que toca su gaita lingüística mientras se pierde en la noche del significado inapreciable. No, no hay que preguntarle qué ha querido decir sino ordenarle con voz de camarada: *Play it again, Julián.* —

— ADOLFO CASTAÑÓN

## ENSAYO

### Combates estelares



**Phillip Lopate**  
*Contra la alegría de vivir*  
México, Tumbona Ediciones, 2008, 47 pp.



**Jonathan Lethem**  
*Contra la originalidad*  
México, Tumbona Ediciones, 2008, 63 pp.



**Heriberto Yépez**  
*Contra la tele-visión*  
México, Tumbona Ediciones, 2008, 59 pp.



**Laura Kipnis**  
*Contra el amor*  
México, Tumbona Ediciones, 2008, 51 pp.

**Primer Round.** Las funciones de box, como los carteles de lucha libre, ponen el énfasis en una de las peleas que anuncian. El público, los organizadores, los anunciantes y hasta los contendientes aceptan que el resto de los combates se lleva a cabo para encender el ambiente y justificar el precio de los boletos. Sin embargo, los especialistas y los apostadores no perdemos la esperanza de encontrar, entre los jóvenes pugilistas, al boxeador del futuro. La ilusión de que una pelea menor termine convertida en batalla épica sigue llenando las butacas.

**Segundo Round.** Los boletos de las funciones de box siempre se pierden, terminan hechos bolita o pedazo de papel babeado. Sobreviven las entradas de las funciones memorables. Pleitos en los que nos desgañitamos apoyando a los púgiles a los que les íbamos, que para colmo y por bendición aniquilaron a sus rivales, aunque unos nos hayan hecho sufrir más que otros. En mi cajón guardo el ticket de una función organizada por la empresa Versus, en la que boxearon Lopate contra Alegría, Lethem contra Originalidad, Yépez contra Tele-visión y Kipnis contra Amor.

*Tercer Round.* Los amantes de este deporte sabemos que cualquier muchacho en bermudas puede sorprendernos. No queremos que invente una nueva forma de boxear, queremos que haga de la forma conocida un arte superior, que resignifique los golpes existentes. Lethem, el artista del ring, dijo tras ganar la corona: “la invención, debemos aceptarlo humildemente, no consiste en crear algo de la nada sino a partir del caos”. El boxeo es el arte de crear combinaciones nuevas con los golpes de siempre.

*Cuarto Round.* No hay peor humillación que no haber entendido una pelea. Es una humillación que el público convierte en deshonra propia. Con el que pierde, perdemos los que le íbamos. Elegir un boxeador es ser parte de la función. Los testigos mancos del espectáculo sabemos que Lethem, que colecciona varios cinturones, tenía razón cuando aseguraba: “una época está definida no tanto por las ideas que se discuten [golpes que cualquier boxeador sabe dar] como por las ideas que se dan por sentadas [golpes que nadie recuerda, que nadie sabe tirar]. El carácter de una época pende de lo que no precisa defensa.” No ha existido otro boxeador con la capacidad de Lethem para ubicar las debilidades de sus oponentes.

*Quinto Round.* La derrota de nuestro muchacho es nuestra derrota. En el boxeo el espectador es público, entrenador, réferi y combatiente. Nos duelen los golpes que recibe nuestro ídolo, nos enardecen los que conecta. No conozco a ningún aficionado que no tenga algo que decirle a su muchacho. “¿Por qué alguien necesitaría un régimen de entrenamiento tan estilizado y disciplinado si no está deprimido?”, me preguntó una vez Lopate cuando le dije que no me imaginaba saliendo de una función donde el peleador hubiera hecho lo que yo pensaba que debía hacer. Sí, estoy deprimido, pero no puede negarse que tengo derecho, amo este deporte, pagué mi boleto y ahora disecciono los combates.

*Sexto Round.* Saco del cajón el boleto de la noche organizada por Versus y recuerdo las peleas. Un par de boxeadores aniquiló a sus rivales; los otros, aunque

ganaron, invirtieron demasiados esfuerzos. Lopate y Lethem fueron dos fieras que acorralaron a sus presas. Yépez y Kipnis estuvieron confiados. Lucharon con fiereza pero parecían pensar en sus siguientes rivales. Dejaron a sus enemigos bailotear y relajaron sus guardias. En el boxeo no hay lugar para piadosos. Tienes que reinventarte cada vez que te acercas a tu oponente. Lopate y Lethem nunca repiten una combinación. Me contaron que Lopate daba un solo consejo a los jóvenes: “Mantente ocupado, siempre me digo. Evita a cualquier precio el abrevadero de la pasividad, que lleva a la Ciénega de la Desesperanza.”

*Séptimo Round.* Aquella noche Lopate y Lethem me rebasaron con cada ataque a sus rivales. Alegría, boxeador francés sin técnica pero con envidia, y Originalidad, combatiente mofletudo y viejo, no acabaron sus peleas. Fueron noqueados, el primero en cinco rounds, el segundo en dos. Originalidad no tuvo tiempo ni de saber dónde estaba; bastó una combinación de dos rectos que finalizó con un gancho al hígado. Con la izquierda: “la invención, debemos aceptarlo humildemente, no consiste en crear algo de la nada sino a partir del caos”. Con la derecha: “La literatura se encuentra en un estado de saqueo y fragmentación desde hace ya mucho tiempo.” El gancho: “Cualquier texto está hilvanado por entero con citas, referencias, ecos y lenguajes culturales que lo atraviesan de ida y vuelta en una inmensa estereofonía.”

*Octavo Round.* Como Lopate y Lethem, Kipnis y Yépez debían evidenciar a sus oponentes, poner en entredicho lo que se acepta sin reparo para después despedazarlo. Estoy de su lado, me dio gusto verlos ganar, pero anhelaba el nocaut. No puedo dejar de sentir que faltó tirar otros golpes. Kipnis, debías ubicar con claridad al enemigo, no pensar en tu siguiente pelea. Amor y sólo Amor, la pareja institucionalizada. Para qué meter al ring al psicoanálisis y a la historia; terminaste luchando contra tres enemigos y a dos no los conocías. Vinieron como fantasmas y golpear lo incorporé resulta complicado. Pecaste de compasión y de soberbia. Amor desfalleció con el gancho

que le diste a su carácter de extensión de las horas laborales. Estaba contra las cuerdas, le pegabas con el discurso de la ética laboral insertada en la pareja. Te envalentonaste y dejaste que al ring subieran otros oponentes. Freud es un boxeador experimentado, no le diste un solo golpe y desde su silencio intemporal te hirió el pómulo derecho. Y eso que Marx, releído como instructivo matrimonial, era tu aliado. Pudiste con Amor pero ahí debiste haber parado. El combate cuerpo a cuerpo se volvió lucha campal y terminaste desorientada.

*Noveno Round.* Originalidad, Amor y Alegría fueron oponentes respetables, no así Tele-visión. Yépez se enfrentó a un flan y estaba obligado a destruirlo, pero se mostró condescendiente y piadoso. Destruyó a su enemigo con lentitud, utilizando más golpes de los necesarios. Sólo los ganchos inesperados deciden los combates y nuestro boxeador no sorprendió a Tele-visión ni una vez. Tiró rectos excelentes pero fueron nulificados por su propio eco: “La metafísica ha muerto. Lo real sucede en otra parte. El presente ha sido convertido en nostalgia. En el lugar de la metafísica, la *telefísica*. Tú, yo, nosotros, ustedes queremos ser Thalía y Luis Miguel, queremos ser los que somos queriendo ser ellos.” Su oponente aprovechó la condescendencia para conectar algunos puñetazos. La televisión, transición entre la metafísica y la *telefísica*, eliminó el fuera de este mundo inventando un más allá terrenal. ¿No es esto lo que hace la ficción?, pregunta un boxeador vapuleado.

*Décimo Round.* El rival de Yépez era tan malo que nuestro púgil debió buscar enemigos más dignos. A diferencia de Kipnis, sabe pelar contra quienes suben al ring sin invitación; a diferencia de Lopate y Lethem, siente pena por sus rivales. Teme masacrarlos. Lo suyo son las campales, pegar por todos lados sin aniquilar individualmente. El muchacho en bermudas nos sorprende y disecciona el ser de nuestra especie. A la imagen anhelada le da vuelta y asegura que “las imágenes a las que aspiramos no se tratan ya de las Estrellas Inalcanzables de mitad de siglo XX [...] el mexicano paradójica-

mente aspira a ser lo peor de sí mismo, como si necesitara vivir en la imagen descalificada de su ser para poder vengarse de su opresor fantasmático". El deseo se ha vuelto autodiscriminación, remata.

*Onceavo Round.* El boleto vuelve al cajón del escritorio.

*Doceavo Round.* Contra todos los pronósticos, Versus ha organizado un cartel donde las cuatro peleas son combates estelares. Esperemos que su único error sea subsanado en las siguientes funciones. Además de nuestros peleadores, hay que saber elegir a los rivales. —

— EMILIANO MONGE

## POESÍA

### Otras verdades del amor



**Gerardo Deniz**  
**Sobre las íes /**  
**Antología**  
**personal**  
**México,**  
**Ediciones**  
**Sin Nombre/**  
**INBA/Instituto**  
**Cultural de**  
**Aguascalientes,**  
**2008, 236 pp.**

*Sobre las íes* es la segunda antología personal de Gerardo Deniz. La primera fue *Mansalva*, publicada en 1987, en la que trenzó poemas de sus primeros libros: *Adrede*, *Gatuperio*, *Enroque*. A manera de epílogo publicó “algunas prosas pertinentes”, en las que guía al lector en el complejo de su composición y escribe un listado de “ingredientes” y no explicaciones. En la reunión de su obra completa, *Erdera* (2005), Deniz sumó de forma cronológica e íntegra los quince libros de su poesía —además de algunos poemas que no fueron incluidos en su primer libro.

En *Sobre las íes* Deniz —seudónimo de Juan Almela (Madrid, 1934)— revuelve poemas tomados de todos sus libros y los reparte en cuatro secciones: “Amor y oxidente”, “Picos pardos”, “Mundo-nuevos” y “Además”. El resultado es un libro de “deseos” porque habla de amores, de hazañas de antihéroes que

desean y de heroínas que son deseadas. *Sobre las íes* es un libro en el que impera el tema del amor, las “cosas verdades” que Deniz dice sobre el arquetipo sentimental por antonomasia.

Deniz construye en sus poemas una escenografía intelectual y literaria, lúdica e irónica, capaz de expresar en tono lírico sentimientos de forma novedosa. Su poética es auténticamente imaginativa. Valiéndose de la parodia y de recursos narrativos, situado en un cruce único de referentes, estimula lo que critica: la concepción actual de la poesía y el papel cultural de los poetas. Sus lectores no dejamos de señalar que eso es un paradigma de su particularidad, entre otros muchos aspectos de su obra como la zoología y la química, la geografía y la música.

Después de convivir tres décadas con la poesía de Deniz, en México su tono ya no resulta raro sino antiolemne, simpático aunque incómodo, sarcástico pero necesario, neobarroco y posmoderno. Es innegable la importancia de su obra. Hay poemas suyos —“Posible”, “Edipo al cubo”, “Indignidad”, etc.— que son inolvidables. Deniz modifica, al tiempo que amplía, el horizonte de goce en el lector de poesía mediante —entre otras cosas— una crítica a la taxonomía poética de nuestro tiempo, la que se inicia pasada la primera mitad del siglo XX. Hay que decir que, en este sentido, a diferencia de la antipoesía de Nicanor Parra, la de Deniz no explota ni el tono intimista ni los recursos simbolistas, pero ambos recurren a la canción popular para acentuar el humor y la levedad. Las similitudes sin embargo no son léxicas ni estéticas sino éticas: su lugar es el del iconoclasta.

Como dice José María Espinasa, Deniz es un caso “único” en México. Sin embargo, no está solo en el orbe poético. Su ascendencia encuentra similitudes con Ezra Pound, principalmente con los *Cantos* en sus modos de composición. Desde luego hay que ver a ambos poetas en su dimensión; al igual que Pound, Deniz entrecruza conocimientos provenientes de diversas disciplinas e idiomas, y lo hace siempre con realismo y desde una destreza anecdótica plural que refuerza la tensión narrativa con el canto. La diferen-

cia está en que mientras Pound es lector de Nietzsche, Deniz lo es de Wittgenstein. Pound vuelve la vista a China, Deniz lo hace a la India. En ambos hay ironía, humor y parodia, estructuras narrativas y diálogos teatrales, *collage*, *ready made*, ensamblajes y pastiches. Asimismo, en la capacidad de cantar contando, Deniz tiene mayores parentescos y similitudes con T.S. Eliot y Saint-John Perse. La afinidad de Deniz con Eliot es mayor que con ningún otro poeta. Y es a partir de su lectura de Eliot que llega a otro poeta presente en su obra como influencia constante, sin reflejar angustia alguna por ello: Dante. En español la ascendencia en la poesía de Deniz está principalmente en Góngora y, aun con el gran salto que esto significa, Ramón López Velarde.

A pesar de lo complejo que es describir el contexto de su poesía, la poesía de Deniz es original. Deniz se origina en sí mismo. Lo cual no lo convierte en un autor sin ascendencia ni difícil u oscuro, ni raro o extraño; más que difícil resulta intrincado; más que oscuro, dueño de un marco referencial fuera de lo común, exquisito y sofisticado. Lo que reafirma, entonces, *Sobre las íes* es el carácter políglota de su autor, su temperamento alegre y cómo, en cuestiones de amor, no todo se ha dicho; se trata de reconocer el poema como el espacio donde el amor se acompaña de distintos sentimientos en circunstancias diversas e identificables y no tiene por fuerza que ser neocursi.

*Sobre las íes* es, en resumen, una manifestación del malestar de Deniz frente a la cultura occidental y su concepto del amor, sobre todo en cuanto que este es, temáticamente hablando, el punto medular de toda expresión poética. Así, Deniz nos incita a reír con él ante tanta barrabasa sentimental, machismos ocultos y cursilerías femeninas, hipocresías que se interponen entre el gozo de un cuerpo y su recuerdo. Al releer sus poemas en este volumen, encuentro en la obra de Deniz a un héroe cómico que se sabe reír de sí mismo, que conoce y sabe muy bien su cuento y desmiente el cuento y las mafufadas de sus iguales, sus tíos y tías contemporáneos. —

— JOSUÉ RAMÍREZ