

LOS LIBROS

The Prison Notebooks of Ricardo Flores Magón. A Novel

de Douglas Day

por Adolfo Castañón

• Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1991, 270 pp.

...y México se acaba
donde el país se muere.

Gabriela Mistral

En *The Prison Notebooks of Ricardo Flores Magón* Douglas Day novela las vidas paralelas del anarquista mexicano y de la Revolución encarnada en los hermanos Emiliano y Eufemio Zapata. Es una parábola narrativa sobre cómo, al arder en el aire del tiempo, los ideales decaen y se opacan. La trama de estas "ilusiones perdidas de la Revolución Mexicana" es sencilla, por no decir simple: Flores Magón (1873-1902), el ideólogo radical, Florecito, "el Ranón", Florencio, el oaxaqueño nacido en Teotitlán del Río, que leyó a Kropotkin y a Bakunin en la prisión de Belén, que fue amigo de Emma Goldmann y de la legendaria Mother Jones, que terminó y pasó gran parte de su vida en la cárcel por hablar demasiado de la libertad, evoca vida y revolución en una serie de cuadernos que escribe ciego pero con el ojo de la mente abierto en una lengua, el inglés, que le permite desdoblarse y asumir con la mayor distancia crítica la oscura comedia mexicana de la que ha sido testigo y promotor. En ese repaso del guerrero infatigable, del San Juan Bautista de la Revolución usurpada por el "polla floja" de Madero, aparecen numerosas figuras —Villa, los Zapata, Mariano Azuela,

el "jalabas", el "catrín" o "guajolote chingado", Otilio Montaño, Antonio Díaz Soto y Gama, José Guadalupe Posada, el mínimo y dulce Librado Rivera y la ficticia pero no menos grave y magnética Amparo Urdiales, la mujer amada por los dos Zapata y por el mismo Flores y con la que se compone el marco efectivo en que se desarrolla la novela—; aparecen paisajes de México, se reproducen conversaciones, se van trezando lugares y palabras, exponiendo raigambres lógicas e ideológicas. Paisajes: los del desierto del norte de México, los del sur profundo de Zapata, los de la aterrada ciudad de México en el momento de entrar a ella las no menos aterradas hordas revolucionarias, los frescos oasis de Xochimilco, la Convención de Aguascalientes, las calles y las cárceles de Estados Unidos. Diálogos y conversaciones como los que tienen en breves escenas de esgrima Flores Magón y Villa y, más tarde, aquella extensa entrevista nocturna que sostienen Eufemio Zapata y el "Ranón", Don Ricardo, el inmaculado insurrecto en torno a la Revolución, la violencia, la historia, la crueldad, la muerte y todo lo demás. El único personaje independiente de la servidumbre histórica es Amparo Urdiales, la silenciosa y eficaz hembra, la intrusa que comparan los hermanos Zapata y de la que se enamorará "speedy" Flores, como lo bautiza amigablemente Emma Goldman después de enseñarle las primeras letras de su libertaria y carnal pedagogía. La misteriosa Amparo encarna en su cuerpo el diálogo de la historia y de la geografía, representa la tierra y la revolución y personifica la inteligencia literaria y poética de la novela misma en la medida en que ella asume efectivamente la poesía como una conciencia —por ejemplo, evocando en una tregua los poemas de Nezhualcōyotl— pero sobre todo, en la medida en que tiene la facultad de percibir esa música misteriosa que desata la danza de la historia:

Carranza hace esto; Miliano aquello: todo mundo pelea, alguien muere. No es más que el gran baile. Bailas cuando oyes

la música, le sonríes a tu pareja, te detienes cuando la música se detiene.

Es el baile que anima a la gran fiesta de las balas. Es el baile que estos *The Prison Notebooks* imaginariamente escritos por Flores Magón y firmados por Douglas Day evocan con esa misma nostalgia y admiración que transportaron al historiador Ralph Roeder desde la Florencia renacentista hasta este México donde aún conviven, líquidos y maleables, irreducibles tiempos históricos. Es el baile también que los intelectuales sólo pueden oír a través de los audífonos de los libros y los alambres de las palabras y que les permite entablar un diálogo incesante con los muertos y los desheredados que comparten con ellos el hecho de asistir al banquete de la vida sin poder participar efectivamente en él. Esa relación lógica e ideológica con el "baile de la historia" vincula en forma singular al escritor con la fuerza —ya no digamos al poder.

Es también de ella, de su intensidad y de su tensión, de donde la novela de Douglas Day extrae su contenido moviéndose, su elegante brío. Pero esa música, a su vez, no es muy distinta de la armonía que descubre y recuerda la memoria histórica, centrada en la percepción de los acordes del peligro, de los diversos arpegios que despierta la inestabilidad en la memoria. Según Douglas Day, Flores Magón los advertía a su modo pues precisamente la novela se inicia cuando el editor de *Regeneración* se entera del encuentro inminente de Villa y Zapata en la capital mexicana y se percata de que ésta es la última oportunidad que tiene de impedir que la Revolución se desarticule. Así, en la "estúpida danza macabra de naciones y gobiernos" de la que "especialmente en México es imposible salir" quienes mejor pueden seguir el paso y la música se reconocen por cierto don profético; son, como Eufemio Zapata, aquellos hombres capaces de predecir el futuro con la mayor exactitud, los vates instintivos y no siempre anónimos. Es curioso que en la novela de Day sea el revolucionario

lores Magón, el dandy de la subver-
 sión, el hermano de "los que tienen
 leas", el encargado, si no de compo-
 ser, al menos de transcribir esas violen-
 sas partituras, el coreógrafo furtivo de
 danza macabra ya que él es uno de los
 ue, en rigor, menos la sienten, uno de
 s que sólo pueden bailar con la cabe-
 ta. La danza, por ejemplo la escena del
 encuentro entre Villa y Zapata, dista de
 r la cita encantada de una pareja de
 amadores. Figura más bien la taran-
 ta a cuyo compás dos perros furiosos
 disputan la misma hembra que bra-
 va en celo y que para Villa se llama Mé-
 co y para Zapata nada más la tierra.
 tra "el Ranón" Flores, evocado por
 Douglas Day, la diferencia entre ambos
 protagonistas de la comedia mexicana es
 sencilla: mientras Villa sólo es un hom-
 bre que sabe pelear, Zapata tiene una poe-
 tica y "puede salvar la Revolución".
 he *Prison Notebooks of Ricardo Flo-
 res Magón* contados por Douglas Day
 fieren cómo la perra finalmente no fue
 echada ni por Villa ni por Zapata, tal
 vez porque ella o ellos eran estériles o
 l vez porque el establecimiento de una
 leva ágora, de un nuevo tribunal hu-
 ano y ya no mítico, tan necesario para
 ascender la tragedia, exigía precisa-
 mente que no fuese fecundada por nin-
 uno de ellos, representantes irreducti-
 ces de las furias.
 Ciego y clarividente, payaso y profes-
 or, heredero del anarquismo primitivo
 : los indios oaxaqueños y sofisticado
 ndy intelectual, *Coldfish*, helado real-
 olítico y cuarentón enamorado, insu-
 ecto arrogante e idealista desengañado,
 "loco Flores Magón, la voz de los des-
 redados irracionales de México, de los
 obres y oprimidos", el Tiresias, el an-
 ógino dueño de los dos sexos civiliza-
 rios —el de la palabra y el del fusil—,
 hermafrodita cultural que escribe en
 glés y piensa en español expía en es-
 os cuadernos la leyenda negra del Mé-
 co tópico y profundo.
 Day-Magón recuerda que en México
 entierra la placenta de los recién naci-
 os para asegurarles larga vida, que los
 amadores hacen lo mismo con sus
 bellos entrelazados para sembrar un
 nor perdurable, que los indígenas de
 orellos enterraron las esculturas e imá-
 nes sagradas de los santos que les traían
 s misioneros animados por la ingenua
 de fecundar así la tierra. Zapata mis-
 o, citado en el epígrafe de la novela,

sentencia con ecos evangélicos: "Para
 que triunfe nuestra Revolución será ne-
 cesario que yo perezca antes". Tal vez
 la entrañable novela de Douglas Day, *The
 Prison Notebooks of Ricardo Flores Ma-
 gón* nos ayude a oír mejor la música y
 a consumir esa segunda muerte de la
 Revolución Mexicana sin la cual es muy
 difícil que la primera, tan ubicua y tenaz,
 trascienda. □

Porfirio et Constance

de Dominique Fernández

por Fabienne Bradu

• Grasset, París 1991, 497 pp.

Hay que decirlo de entrada: *Porfirio et
 Constance* es una novela; y añadir ense-
 guida: escrita por Dominique Fernández,
 hijo de Ramón Fernández, que es el úni-
 co mexicano que realizó la doble proe-
 za de haber sido colaborador asiduo de
La Nouvelle Revue Française, sin jamás
 haber puesto un pie en México, ni siquie-
 ra para nacer. Porfirio Vasconcellos, el
 héroe de esta novela, tiene demasiado de
 Ramón Fernández para que el lector de-
 je de pensar en el personaje real que lo
 inspiró, pero, al mismo tiempo, vive su
 propia vida al amparo de la libertad no-
 velesca que impide leer la ficción como
 una biografía disfrazada.

Más que las libertades que, con toda le-
 gitimidad, se toma Dominique Fernández
 para con su personaje, resulta frustran-
 te el exceso de realidad que en él invier-
 te. Uno quisiera saber más sobre Ramón
 Fernández, un personaje sucesivamen-
 te brillante y oscuro que, de seguro, me-
 rece otro trato que las rehabilitaciones
 a medias o el silencio ninguneador. Su
 adhesión al fascismo y al partido de Do-
 riot, cabeza de los colaboracionistas fran-
 ceses durante la segunda guerra mundial,
 ha opacado sus talentos de escritor y de
 crítico literario. Se puede recordar al

respecto la breve evocación de Ramón
 Fernández que Marguerite Duras escri-
 be en *El amante*: "Ramón Fernández
 hablaba de Balzac. Lo habríamos escu-
 chado hasta el final de las noches. Ha-
 blaba con un saber casi olvidado por
 completo del que no debía quedar casi
 nada verificable. Hablaba de Balzac co-
 mo hubiera podido hacerlo de sí mismo,
 como si alguna vez hubiera intentado ser
 eso, Balzac. Ramón Fernández poseía una
 cortesía sublime incluso en la cultura,
 una manera esencial y a la vez transpa-
 rente de servirse del conocimiento sin
 nunca hacer sentir su obligación, su pe-
 so. Era una persona sincera."

A pesar de que su obra literaria em-
 pieza a reeditarse en Francia, el persona-
 je todavía no ha pasado por la decanta-
 ción necesaria para separar el vino de las
 heces, con la que otros escritores como
 Jünger o Drieu la Rochelle se han bene-
 ficado. Como lo demostró Dominique
 Desanti en su biografía de Drieu la Ro-
 chelle, explicar la vida de un escritor co-
 laboracionista no significa exculparlo de
 sus responsabilidades, como tampoco
 sería justo desaparecerlo del mapa de la
 intelectualidad para que expie eterna-
 mente sus pecados extraliterarios. El caso
 de Maurice Bardèche, crítico de Proust,
 Flaubert, Balzac y Stendhal, es similar al
 de Ramón Fernández. En la reedición
 tardía de sus ensayos, se menciona la-
 cónicamente que dejó la enseñanza en
 1945, en lugar de explicar que fue tacha-
 do del magisterio por colaboracionista
 y que, sin embargo, sus libros son dig-
 nos de figurar en las bibliotecas univer-
 sitarias. Francia comienza a deshacerse
 de ciertas incomodidades, por lo demás
 comprensibles para ciertas generacio-
 nes, pero me quedaría la duda de saber
 si no se trata de cambiar un malestar por
 otro, es decir, como en el caso de *Por-
 firio et Constance*, de desplazar la ne-
 cesidad de buscar la verdad hacia las
 pseudoexplicaciones de una ficción que
 transforma esta verdad antes de haber-
 la encontrado.

Desde *L'école du Sud* (1991), Domini-
 que Fernández no ha dejado de escribir
 simultáneamente su necesidad y su im-
 posibilidad de hablar de su padre. Su ne-
 cesidad se verifica en las dos extensas
 novelas publicadas hasta la fecha, a las
 que no es improbable que siga una ter-
 cera, si se quisiera completar el recorri-
 do de Porfirio Vasconcellos hasta el final
 de la guerra y de sus días. Esta necesidad

es más que explicable si a los ajustes de cuentas por los que todos pasamos, un día u otro, con respecto a los padres, se suman las circunstancias que pesaban o pesan todavía sobre Ramón Fernández. En este sentido, la actitud de Dominique Fernández es valiente, como lo fue la de Patrick Modiano, también hijo de colaboracionista, y que, gracias a la ficción novelesca, fue abriendo algunas puertas de su memoria mutilada. Pero el valor personal, la apuesta sentimental de una novela, tiene escasas repercusiones sobre la calidad literaria de la misma. Si señalo lo que no es sino una obviedad, es para que no se confunda mi crítica a *Porfirio et Constance* con un juicio moral sobre el personaje que convoca. En todo caso, el paso de la figura real al personaje de ficción sólo es interesante por la relación del novelista con su padre y por lo que esta relación implica para la creación literaria.

La primera modificación que opera la novela tiene que ver con el origen del personaje, que se desplaza de México a Italia. La explicación inmediata estaría en el profundo conocimiento que tiene Dominique Fernández de ese país y, por lo tanto, en su comodidad para moverse en el contexto italiano como un pez en el agua. Desde la perspectiva de construcción del personaje, el cambio de "extranjería" no deja de ser significativo. Si México e Italia llegarían a ser intercambiables para cimentar el temperamento "latino" de Porfirio Vasconcellos que se opone al rigor jansenista de su esposa Constance, el origen italiano contribuye a elucidar la adhesión del personaje al fascismo de Mussolini. Las simpatías políticas de Vasconcellos se justificarían de un modo casi "natural", como un regreso al origen, por los lazos de la raza o del carácter que, además, contrastan con el espíritu germánico que importa separar del proyecto de Mussolini y del personaje en particular. El simple cambio de nacionalidad del héroe añade una razón sentimental a la elección estrictamente política del personaje real. Si bien es cierto que Ramón Fernández rompió su amistad con Céline a raíz de los insultos de éste contra Bergson, era importante para Dominique Fernández insistir en el fascismo "a la italiana" de su padre y su condena pública del antisemitismo nazi. Una manera de atenuar la complicidad de Ramón Fernández en los arrestos y el exterminio de los judíos

franceses, que su simple pertenencia al partido de Doriot implicaría, está en la italianización del personaje ficticio, porque así lo aleja de las monstruosidades cometidas a partir de la firma del pacto entre Mussolini y Hitler. Si Porfirio Vasconcellos siguiera siendo mexicano, se entendería menos la naturaleza de sus lazos con la Italia fascista. No sabría decir si Dominique Fernández estaba consciente de las implicaciones que se desprenden de las "exigencias" de la ficción. Es difícil intuirlo y, además, me limito a observar la significación que de pronto el paso a la ficción cobra en la construcción del personaje.

En cambio, Dominique Fernández opta por no jugarse la mejor carta de que disponía para dar cuerpo a la complejidad de su personaje. Lo despoja por completo de su dimensión literaria para reducirlo a periodista político. Es cierto que así el desafío de "salvar" al personaje es mayor, porque restringe el debate de Vasconcellos (con su esposa, sus hijos, la Historia o consigo mismo) al solo ámbito político, sin que se inmiscuyan las cualidades por las que nosotros pediríamos que se "salvara" a Ramón Fernández. En este caso, las ventajas de la realidad no se explotaron en el alegato de la ficción. En muchos momentos, Vasconcellos intenta acumular, frente a sus fiscales imaginarios, las pruebas de su defensa, no tanto para exculparse —ésta es una actitud que nunca le permite su hijo—, como para explicar hasta dónde fue responsable y víctima de su sinceridad. Con esta omisión, tal vez quiso remarcar Dominique Fernández la diferencia entre Ramón Fernández y Porfirio Vasconcellos, pero lo cierto es que nos privó así de las deleitosas páginas que la evocación de Marguerite Duras nos hubiera hecho esperar. Las pocas apariciones de Drieu la Rochelle en la novela aluden a conversaciones políticas entre los dos personajes, nunca al debate literario o intelectual de la época.

El tercer cambio significativo atañe a la relación personal del novelista con su padre. La novela está llevada por la voz de Porfirio Vasconcellos —en este sentido, el hijo-novelistas le cede generosamente su propia voz para que pueda explicarse frente a sus distintos interlocutores—, y Dominique Fernández se transforma a sí mismo en el personaje ficticio del hijo, llamado Vincent. En estas sucesivas dramatizaciones de la

relación padre-hijo, Dominique Fernández no crea solamente una ficción de su padre sino también una ficción de sí mismo a una doble potencia: crea la imagen de sí que le hubiese gustado que su padre le reflejara. Este padre ideal avala y alaba sin restricciones la homosexualidad del hijo. Si Dominique Fernández logra en muchas páginas que el personaje hable de sus elecciones políticas sin caer en el esquematismo partidista, los pasajes relativos a las elecciones sexuales del hijo rebosan de los lugares comunes propios del discurso militante homosexual. Es la parte más débil de esta voz de ultratumba que se niega a sí misma la redención después de la crucifixión, pero que le otorga a su creador la profesión de fe de un prosélito. □

La bella del Dragón. De amores, sabores y fornicios

de Álvaro Cunqueiro

por Christopher Domínguez
Michael

• Edición de César Antonio Molina, Tusquets, Barcelona, 1991, 202 pp.

La recuperación del escritor gallego Álvaro Cunqueiro (1911-1981) es una de las empresas más emotivas de la literatura en la España de hoy. El crítico César Antonio Molina y sus editores llevar una década recogiendo las joyas marítimas, mitológicas y gastronómicas —para hablar de las más abundantes— que Cunqueiro dejó regadas en las playas de la prensa de su tierra. Quienes reivindicaban a Cunqueiro destacan con justicia la empatía en la brillante concisión entre Cunqueiro y Borges. Una comparación así siempre es útil.

Entre Cunqueiro y Borges la afinidad es doble. Ambos encontraron la página perfecta y ambos desarrollaron un fascinante cosmopolitismo bien resguardados bajo la engañosa y kantiana pero fértil apariencia de escritores locales

Sin moverse demasiado cruzaron océanos y siglos.

Pero Cunqueiro amó los viajes en el tiempo y los disparates mitológicos, como lo prueban sus hoy menos apreciadas novelas, por ejemplo *Las moedades de Ulises* (1960), *Cuando el viejo Sinbad vuelve a las islas* (1962), *Un hombre que se parecía a Orestes* (1968) o *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* (1984). Para Cunqueiro las mitologías son cuerpos que se reproducen para variar infinitamente el antiguo principio del relato y no, como para Borges, coartadas metafísicas o paradojas metaliterarias. Cunqueiro es un erudito a la antigua, para el que es tan importante el cuento del pescador en la taberna como la frecuentación obsesiva de Tácito. No es un comentarista de géneros, como Borges, sino un narrador vicioso y refinado. La combinación no es fácil.

Las crónicas o estampas o recuerdos de Cunqueiro que Molina ha ido armando desde *Tesoros y otras magias hasta La bella del Dragón* hablan de un escritor que todo lo quiere saber y todo lo quiere contar: verdad y mentira de los afrodísacos, cualquier viaje como magnífico incidente humano o asedios literarios donde casan gastronomía y filología en nupcias inolvidables.

Las obsesiones de Cunqueiro están en su Galicia natal y los ríos subterráneos que la conectan con la Irlanda de San Brandán y la Provenza de los tiempos merovingios. Basta con un triángulo como éste para que su pluma encuentre todo cuanto haya ocurrido en una mesa sobre una cama. Su gula es tan refinada que bien merece la ratificación del pecado capital y su sensualidad está más cerca de las costas y desiertos árabes que de la erotomanía Occidental. Un autor como Álvaro Cunqueiro reconcilia, pues la suya es de las pocas obras en nuestra lengua que no encuentra fronteras entre Cultura y Natura y que donde las hay sienta al hombre a la mesa y lo convierte, como reza el precepto, en rey, aunque sólo sea por una velada.

Es un tanto excesivo decir que páginas perfectas como las de Álvaro Cunqueiro son más una tradición anglosajona que hispánica. Basta con pensar en una sobremesa que reuniera a Álvaro Cunqueiro con Ramón Gómez de la Serna, Alfonso Reyes, Juan Ramón Jiménez, Eugenio d'Ors, Borges, José Antonio Ramos Sucre, Julio Torri o José Durand.

Semejante tertulia, tras las libaciones, hablaría tan bien del buen amor y de la conversación honda y risueña que con sólo imaginarla podemos dejar de enviar a la literatura inglesa. □

Suicidios ejemplares

de Enrique Vila-Matas

por Álvaro Enríque

• Anagrama, 2ª ed., Barcelona, 1991.

Cuando en 1967 Thomas Bernhard recibió el Premio Nacional Austriaco de Literatura sometió a los asistentes a la ceremonia de entrega con un discurso tan radicalmente crítico del sistema educativo europeo, que provocó la interpelección furiosa del Ministro de Educación. Fue tan grande el escándalo producido por esta escaramuza verbal, que cuando al año siguiente la industria austriaca premió a Bernhard con su máximo reconocimiento —el Premio Widgans—, extrañamente no hubo tiempo para que el ya legendario campeón de la misantropía leyera sus palabras de agradecimiento. En aquel discurso no leído el monstruo de la literatura austriaca contemporánea dejaba de lado el problema educativo para hablar de la muerte.

Bernhard abría su apotético discurso (el propositivo) diciendo que "Cuando estamos en la búsqueda de la verdad (...) estamos a la búsqueda del fracaso, de la muerte... De nuestro propio fracaso, de nuestra propia muerte". Para él la literatura es un medio ejemplar de autococonocimiento, y conocerse es un infinito ascender en conciencia plena hacia la muerte: "...nos oxidamos, nos pudrimos de arriba a abajo y de abajo a arriba hasta la médula y partimos, pasando constantemente de una naturaleza a otra, *hacia la muerte*". La Academia austriaca, más interesada en agradar al poder que en reconocer la dignidad pedagógica del

discurso del gran detractor al que premiaba, le negó la posibilidad de decir que es por lo inapelable de la muerte que la vida es un ejercicio de dignidad, y que la literatura es la pura concientización (educación) de lo limitado de nuestras posibilidades de trascendencia.

Era esta misma dignificación de la humanidad a través de la muerte la que Sartre proponía cuando dictaba que la prueba final de nuestra ineludible libertad es la posibilidad del suicidio. Y era esta misma arenga sensualizada la que le impuso a Jaques Rigaut la misión de fundar la "Agencia Central del Suicidio" como la llama Vila-Matas en *Historia abreviada de la literatura portátil*, en la que se facilitaban todos los trámites para que los interesados en dejar al mundo por la puerta de los irredimibles cometieran su obra cumbre cómodamente.

Si el suicidio es una elección que dignifica a la humanidad del suicida porque manifiesta que asume su libertad plenamente dentro del estrecho espectro vital que ofrece la terminalidad de la que habla Bernhard, el suicidio como gesto artístico es el sacramento de los que ven en la muerte la única y gloriosa celebración de la vida.

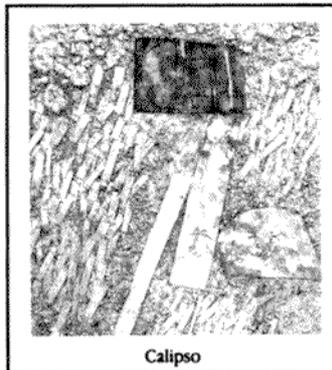
Si esto no es cierto, al menos parece irrefutable a la luz del tramado impecable de los *Suicidios Ejemplares* de Enrique Vila-Matas, el mito naciente de la literatura española contemporánea.

Diez cuentos, un prólogo y un telegrama histórico, cada uno independiente del otro formalmente, pero conectado a los demás a través de los cables de la muerte voluntaria, componen la totalidad de la obra, en la que parecen reseñarse todas las posibilidades de muerte digna para los que no desean "diluirse oscuramente con el paso de los años". Vila-Matas relata suicidios por nostalgia, por necesidad de redención, por gracia, por fanatismo, por amistad, por grandeza, por dar risa, por desesperación, pero nunca por miseria. Todos los suicidas del texto concluyen sus vidas en un acto de genuina entrega a la irrevocabilidad de la muerte, todos se adelantan dignamente a la naturaleza y la superan en un estado de gracia visionaria, todos celebran sus vidas en un final *ad hoc*. Ninguno huye, todos encuentran.

Aunque desde la primera página *Suicidios Ejemplares* está anunciada como una obra de intenciones autococonocitivas —"intento orientarme en el laberinto

del suicidio a base de marcar el itinerario de mi propio mapa secreto y literario" — su intención, como fue la intención de Bernhard al autobiografiar su cartografía de la muerte, es pedagógica: la colección de cuentos es una botella flotante que lleva dentro un SOS para los que estén dispuestos a empatizar con una moralidad tan libre, tan comprometida con la dignidad de la vida, que estén dispuestos a calcar el plano de sus propias sublimaciones mortuorias en la geografía hostil a la vida propuesta por el autor.

Para conseguir esta ambiciosísima orquestación de empatías suicidas, Vila-Matas supo desplegar todas las tecnologías literarias pertinentes a la ingeniería del relato. Todos los suicidas del texto están dotados de una redondez que los hace casi palpables, no tanto por el uso de descripciones exhaustivas, como por el emborronamiento en el que parecen vivir los otros, los que no se han decidido a dignificar sus propias naturalezas. Esta fantasmagorización de los no-suicidas, que parece ser la llave que abre la puerta de las consonancias secretas del texto, está siempre relatada en un lenguaje hostil, un lenguaje que parece mezuado de tan preciso, porque no está dispuesto a concederle ni un milímetro del terreno de la obra a la tan molesta prosa desbordante a que nos tienen acostumbrados los cuentistas hispánicos de renombre. A los *Suicidios Ejemplares* no les sobra ni una página: sus textos son poéticos porque nos obligan a aducir relaciones desconocidas, sorprendentes, entre la pasión que define al suicida y las pasiones mínimas que suministramos en cada uno de nuestros berrinches, de nuestras vocaciones, de nuestros amores.



Calipso

Hay una sola pista: los suicidios son ejemplares, como lo fueron las novelas de Cervantes (fracasadas en su tiempo) Vila-Matas cree en el misterio del arte, en la vocación alquímica e iluminadora del relato: la ejemplaridad es el último destello emitido por una moral que termina. □

Dos poéticas excéntricas

por Víctor Sosa

- Giorgos Seferis, *El sentimiento de eternidad*, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, El Colegio de México, 1991.

El sentimiento de eternidad de Giorgos Seferis, segundo tomo de *El Estilo Griego*, recoge el trabajo ensayístico de este helenista contemporáneo. En la primera parte del libro aborda diferentes poéticas de autores coetáneos —muchos de ellos apenas conocidos en nuestra lengua— con los que Seferis mantenía fuertes lazos de amistad; este dato no deja de ser significativo en la medida en que el autor nos acerca estas poéticas a través de los rasgos personales, íntimos, de matiz, particularizando a cada creador en la peculiaridad de su escritura. El caso de Dimitris Antoníov, poeta-marino, cuya constante creativa entronca con la tradición panhelénica: el mar y el destino del hombre como un eterno viaje. Comenta Seferis:

En una ocasión que viajé con él, observé cómo escribía. Anotaba sus versos en paquetes de cigarrillos. Los trabajaba una y otra vez en su mente. Y tiempo después, mucho después, cuando arribaba a algún puerto, los copiaba. Recuerdo la primera vez que me mostró su camarote. En un rincón había una infinidad de paquetes de

cigarrillos vacíos, apilados uno sobre otro. Eran sus manuscritos.

Esa tonalidad —y tal vez intencionalidad— de relato oral permea todo el discurso ensayístico de Seferis, habla con el lector, no consigo mismo. Su aversión al pensamiento abstracto lo conduce al recurso —poético— de la imagen para ejemplificar un concepto o delinear una idea.

El pensamiento de Seferis no es impermeable a la crítica de su propio destino: "Ese sentimiento al que yo llamaría, con una expresión un tanto riesgosa, *el dolor de ser griego*". Es la misma voz lúcida que intenta explicar —explicarse— el largo silencio secular que vivió la cultura griega: "Jamás tuvimos un Renacimiento como el que conocieron los pueblos europeos de Occidente, jamás tuvimos una apertura similar ni un umbral semejante (...) estos interminables milenios están cubiertos por un silencio hermético". La ausencia de ruptura, justificada en parte por una pseudocontinuidad de la tradición helénica, hace que la verdadera y vital vena creadora sobreviva exclusivamente en boca del pueblo anónimo: "y lo más extraño es que estos iletrados continúan con mucha mayor fidelidad al antiguo espíritu griego, que la ilimitada retórica de los puristas que, como ya he dicho, no son otra cosa que una mordaza indestructible". El intento de Seferis está encaminado a religar esas dos tradiciones culturales de su patria: "la una —brillante y muerta, la tradición docta—, la otra —despreciada y viva, la tradición popular—". Ese intento pasa por el rescate de "un librito miserable, impreso en papel periódico": *El Erotókeritos*, poema cretense que data de 1645 y que adquiere, bajo la mira de Seferis, el valor de símbolo de esa tradición poética —la helénica— conservada en la oscuridad durante siglos.

En la segunda parte del libro, Seferis aborda un tema candente aún en nuestros días: la problemática planteada entre poesía y lógica. Poesía como "la forma suprema del uso emocional de la lengua" (I.A. Richards); lógica como "el signo algebraico que ocupa el lugar de las cosas". La poesía, como lenguaje prelógico —más que describir una realidad— funda, nombra, crea nuevos sentidos. Seferis apuesta por la poesía difícil porque, en resumidas cuentas, "la poesía siempre ha sido difícil". Los ma-

yores representantes de la llamada "poesía difícil" han sido los más comprometidos con la claridad en su decir poético, con el severo trabajo artesanal de su materia prima: la palabra. Son estos poetas —son estas poéticas— los que más se acercan a una posible definición de "objetividad", mucho más, en suma, que aquellos poetas —que aquellas poéticas— cultores de la confesión personal, plañidera y melancólica que aún navegan —sin brújula ni rumbo— en las turbias aguas de la lírica contemporánea. Pero, la objetividad en arte no depende solamente del artista, depende también de su público. Seferis recurre al ejemplo de la antigua tragedia griega:

Mientras más datos sentimentales en común tenga el auditorio, más extensa será la objetividad (...) En aquella época había un acuerdo sentimental tácito entre el poeta y su auditorio, y éste era la fe en la mitología. Lo mismo podemos decir de la antigua poesía china, donde el poeta se apoyaba sobre estos datos sentimentales que eran propiedad común del auditorio y existían desde antes que él. Los innumerables comentarios indispensables para explicarnos las complejas alusiones de un pequeño poema chino eran inútiles para el público de entonces, porque para él no eran alusiones, sino "sobrentendidos" (...) En un mundo sentimentalmente fragmentado y anárquico, no es sólo el arte el que se vuelve "difícil" y cae en un callejón sin salida, es también la política y el amor y la redención del hombre. Sea como fuere, los "sobrentendidos" de los antiguos griegos y de los chinos nos ayudan a ver un nuevo aspecto de la poesía considerada "difícil", que es básicamente un arte "elíptico" y un arte de sobrentendidos. Desgraciadamente, aquí los sobrentendidos no se apoyan en una base objetiva acordada por la tradición, sino en la agudeza de la sensibilidad psicológica del público.

Este largo párrafo que me permito citar fue escrito en 1939, sin embargo, mantiene plena vigencia en este ocaso del milenio donde aún se escuchan voces ("serán naufragos", como decía Rostand) alérgicas a la poesía "difícil", al libre ejercicio artístico comprometido con el rigor; trastorno inútil el de estos desconsolados, ya que todo verdadero arte —y todo verdadero artista lo sabe— siempre es fruto de la dificultad.

Con el título de *Pensamiento y poesía en la vida española* se recogen una serie de conferencias que María Zambrano dictó en la Casa de España —hoy El Colegio de México— y cuya primera edición data de 1939.

Para entender el pensamiento español —excéntrico en el contexto histórico de las ideas de Occidente— Zambrano parte de una gran ruptura, la generada por el racionalismo griego que, ante la enérgica necesidad filosófica de construir una realidad a la medida del ser, acaba por marginar, por negar en términos existenciales toda oscuridad, todo residuo de pasión confusa y dispersa, todo misterio. De ese lado —del lado del misterio— queda, desterrada, la poesía.

Para Zambrano, España ha sido incapaz de instaurar en su historia el pensamiento racionalista que encarnó en Europa. La fisura entre razón y poesía, tan marcada en la orgullosa y soberbia tradición cultural de Occidente, no se aplica —ni se explica— en el caso del espíritu español. Por el contrario, la poesía ha funcionado como forma de conocimiento, como paliativo ante la ausencia de sistematización racionalista. Esta imposibilidad de pensamiento abstracto, de objetividad filosófica, explica el enorme atractivo, la gran admiración que despierta en España la posibilidad de contemplar el mundo; no la contemplación ante el vacío o la nada —como lo entenderíamos en las vertientes orientales o germánicas— ya que: "En España ni el místico quiere desprenderse por entero de la realidad, de la idolatrada realidad de este mundo. La realidad que es la naturaleza, la naturaleza que son las criaturas humanas y también las cosas".

Realismo y materialismo en España convergen en lo que Zambrano define como "conocimiento poético". Conocimiento al margen de la filosofía sistemática europea y de ese intento de posesión que también es intento de reducción del mundo múltiple y plural al esquema unívoco de la lógica racionalista.

En el otro extremo de la cultura clásica quedó la poesía. La poesía... Cuentan que los soldados de Alejandro el Grande al llegar a la India encontraron en los bosques confundidos entre los árboles a los "yogas", hombres consumidos por la contemplación, hombres sumidos en éxtasis a quienes la continuidad extática había convertido casi en árboles, en un árbol

más; sobre sus hombros habían anidado los pájaros (...) Sobre los hombros del poeta anidan también los pájaros; con los brazos abiertos ante la creación el poeta se abre a todas las cosas, quedándose vacío y quieto para que todas las criaturas aniden en él; se convierte en simple lugar vacío donde lo que necesita asentarse y vaga sin lugar, encuentre el suyo y se pose. Tal puede ser el símbolo del poeta.

Tal vez por eso considera Zambrano que el *estoicismo* ha sido —dentro de los sistemas filosóficos de la antigüedad— lo que más ha encarnado en el pensamiento español, ya que éste desempeña un papel mediador entre el hombre y lo otro. No hay tragedia, hay *naturalidad*, hay un "morir callando", por eso no hay preocupación sino misterio en el "conocimiento poético" español; hay estoicismo: gracia y no justificación. □

Los guardianes de la memoria

por David Medina

- E.H. Gombrich, *Tributos. (Versión cultural de nuestras tradiciones)*, F.C.E., México, 1991.
- I.A. Richards, *Crítica práctica, Visor/Literatura y debate crítico*, Madrid, 1991.

Rome n'est plus dans Rome: con estas palabras, acaso nostálgicas, aunque también irónicas, George Steiner (*En el castillo de Barba Azul*) lapidó a gran parte del proyecto cultural de Occidente fundado sobre los valores herencia de la tradición humanista. Para los años que corren el diagnóstico de Steiner, formulado en los setenta, se ha convertido en materia conceptual común entre intelectuales, filósofos, historiadores y economistas atareados en definir el nuevo orden de nuestra cultura. En este sentido, hay tantas interpretaciones *post* como urgencia

por estimar las repercusiones de una situación en la que, se nos afirma, la organización y el pensamiento de la sociedad no pueden ya ser planteados como continuidad a la concepción nacida de la Ilustración, con sus bases grecorromanas y judeocristianas, llamada Modernidad.

Ahora, que el humanismo y los distintos sistemas cognocitivos engendrados por él ya no estén en el centro de la concepción de la realidad actual es una cuestión de no poca monta. Significa, según los juicios de Steiner, que las formulaciones esencialmente verbales ("metáforas", diría Murray Turbyne, del logos clásico) como coordenadas rectoras en la jerarquización de la "realidad" dentro de la cultura de Occidente, están siendo desplazadas por una realidad cuya manifestación y posibilidades de lectura escapa a los poderes del verbo. Concretamente, dicha "retirada de la palabra" es efecto de que en el nuevo orden: "las notaciones de la lógica simbólica, los lenguajes de la matemática, el idioma de las computadoras ya no son metadialectos que respondan a las gramáticas de la cognición verbal y que puedan reducirse a ellas. Son modos de comunicación autónomos que expresan por sí mismos un creciente campo de tareas activas y contemplativas. Las palabras están deterioradas por las falsas esperanzas y mentiras que han proclamado". Ante tal panorama en donde la preeminencia corresponde ahora al canon de la tecnología y a las artes no representativas (claro: al lenguaje de la música, origen de la presente "globalización sonora"). Steiner es terminante: "Lo cierto es que las humanidades fueron no sólo arrogantes en cuanto a afirmar su carácter central, a menudo fueron necias."

Pero la divergencia realmente profunda que hay entre la sensibilidad humanística y la sensibilidad científica es una divergencia de temporalidad. Inevitablemente, el humanista está pendiente y depende del pasado, la lógica de su discurso es la de la lógica de la memoria, la de un ordenamiento que excluye de modo radical cualquier noción de progreso. En este sentido, por ejemplo, en el arte tiene validez pensar que las más altas expresiones pueden ser alcanzadas, no así postular una supremacía de, para el caso, Shakespeare sobre Homero. Contrariamente, para el científico la luz está adelante, la corrección de errores y la experimentación de teoremas

responde a la conciencia de que es posible la proyección de un progreso acumulativo. Memoria y experimentación con miras hacia el mañana son los polos a partir de los cuales se traza el mapa de esta fundamental oposición.

En este marco, la serie de ensayos (escritos durante un periodo que abarca desde 1956 a 1982) de E.H. Gombrich, reunidos bajo el título general de *Tributos*, contienen una notable carga de saludable excentricidad, de paradoja (en tanto que contrarían la *doxa*, esto es, la opinión común sobre el "nuevo orden"). En su "Prefacio" el teórico expone la razón central que lo llevó a escribir estos tributos dedicados a "ilustres figuras" intérpretes de nuestra tradición cultural, entre los que se cuentan nombres como G.E. Lessing, Hegel, Johan Huizinga, I. A. Richards y Frances A. Yates: "Lo hice para ejemplificar la naturaleza y valor de las ramas del saber que se hallan en peligro de ser eliminadas de la educación superior casi en todas partes. No quería permanecer callado por completo mientras los exigüos fondos disponibles en las universidades para dichos estudios (humanidades y artes) se destinan cada vez más a cursos especializados de ciencia y tecnología".

La riqueza conceptual así como la amplia erudición (sobre todo en los terrenos de la filosofía, psicología e historia) desplegadas por Gombrich en estos ensayos dificultan un comentario siquiera general. Sin embargo, desde mi punto de vista dos son las líneas medulares de *Tributos*: "Lectura de las *Lecciones sobre estética*, de G. W. Hegel" e "Interpretación de la poética de I.A. Richards".

Una de las ideas más importantes en la estética de Hegel, sabemos, es la que define al arte como manifestación del Espíritu del mundo. Así como Winckelmann celebraba la presencia visible de lo divino en una obra del hombre, Hegel veía en todo arte una manifestación de los valores trascendentales. Concepto que, es necesario señalar, proviene del neoplatonismo según el cual el artista es capaz de contemplar la Idea misma en su esfera sobrenatural y revelarla "al resto de los mortales". Sin embargo, la plena manifestación del Espíritu aquí sólo es posible de modo utópico, esto es, en el futuro hacia el que, según profetizaba Hegel, el "progreso" de la humanidad se encaminaba de manera irrevocable. En este plano, Gombrich destaca

cinco "métodos" interpretativos surgidos a partir de dicha concepción estética, los cuales, muchas veces, han sido una verdadera plaga dentro de la historia de la crítica: *trascendentalismo estético*, *colectivismo histórico*, *determinismo histórico*, *optimismo metafísico* y *relativismo*.

Quizá el determinismo histórico y el relativismo son, hasta hoy, las causas principales de imposturas interpretativas. Sobre el relativismo apunta Gombrich: "Cualquiera que sea el propósito del Espíritu del Mundo, debe ser algo nuevo. Así, lo viejo se devalúa, puesto que lo no probado ni conocido al menos tiene la posibilidad de albergar las semillas del futuro". Relacionada directamente con este propósito debemos a Hegel el mayor de los prejuicios estéticos: la obra de arte como expresión del carácter de la época. Señalé que dichas imposturas perviven en la actualidad porque: ¿no nos recuerdan las fórmulas acrílicas sobre las cuales se han levantado los snobismos de las recientes manifestaciones postmodernas que, se supone, responden al "espíritu" de la actualidad? Me refiero, desde luego, a las conceptualizaciones a la moda, no a los análisis serios de un Habermas, un Luhmann e incluso Lyotard.

Así, el juicio de Gombrich, con el cual finaliza su ensayo, es bastante claro a este respecto: "La continua actualidad de los temas tocados por Hegel me parece incuestionable, sin embargo, se vuelven problemas álgidos sólo en relación con la presente situación del arte".

En "Interpretación de la poética de I.A. Richards" el análisis de Gombrich destaca la importancia que para Richards desempeña el lenguaje como *fuerza de creación poética*. Formulación dentro de la cual las "convenciones" creadas a través de la historia de los estilos juegan un papel determinante. Para Richards la expresión pura (es decir, el concepto antihistórico de la *self-expression* según el cual, en tanto que la obra suscribe un "estado del alma" (Croce), es profundamente individual y siempre nueva) no pasa de ser un presunción meramente cándida. Porque, más bien, gran parte de la responsabilidad en la creación poética recae en el idioma, no en el intelecto, sentimiento o sabiduría del autor: "Un lenguaje (...) tiene hombros mucho más anchos y fuertes que cualquier poeta". En dicho orden, afirma Gombrich,

Richards concibe a la "red del idioma" como nuestra *segunda naturaleza*.

Una exposición más amplia de este sistema crítico nos la ofrece *Crítica práctica*, libro en el que Richards se propuso dar una "nueva técnica a los que deseen descubrir por sí mismos lo que piensan y sienten sobre poesía (y asuntos afines) y razones suficientes para que les guste o desagrade".

El método empleado por el autor, efectivamente, posee cierto carácter de "nueva técnica" de análisis textual. En México el único ejemplo de crítica poética más o menos similar es el de Gabriel Zaid ya que, como este libro de Richards, *Leer poesía* —por citar uno de sus títulos— no desdena la utilización de técnicas analíticas generalmente ajenas a la especulación literaria. Me refiero a los recursos de las encuestas, estadísticas y cuestionarios comunes en áreas como la mercadotecnia, la sociología y la antropología. Recursos que, ciertamente, "ofenden" a nuestra idea de que la poesía es un universo etéreo, al cual difícilmente podemos aplicar métodos de estudio objetivos sin que ello nos lleve a diluir su "escencia". Este tipo de lectura, puntualiza Richards, es la que considera que "el modo apropiado de captar lo que el poeta dice es por medio de una especie de operación adivinatoria —que probablemente será bautizada como 'intuición'".

Así, *Crítica práctica* fue escrito usando "extractos del material de que he podido disponer como profesor de Cambridge y otros lugares. Durante algunos años he hecho la prueba de distribuir entre mis alumnos hojas impresas con poemas —con una amplitud de criterio que va desde Shakespeare a Ella Wheeler Wilcox— y pedirles que escribieran con toda libertad un comentario sobre ellos. No se revelaba el autor de los poemas, y con raras excepciones éste fue reconocido".

A partir de dicho material, Richards desarrolla un análisis sistemático de los múltiples prejuicios existentes no sólo en la lectura de poesía —la interpretación "intuitiva" antes señalada es tal vez la más grave—, sino también en teoría y práctica poéticas. Una muestra de esto último es la concepción del ritmo como cuestión puramente auditiva, a lo que el crítico enmienda: "el ritmo que admiramos, que nos parece que percibimos en los sonidos (...), es sólo algo que les atribuimos a ellos pero que de

hecho es un ritmo de la actividad mental". Así, a quien estime que el mero sonido del verso tiene por sí solo un considerable valor estético, la siguiente estrofa, construida mediante sílabas sin sentido, no está exenta de algún valor:

Corol atime a Pan repi latido
Saxparecon te tu nabeso areto
Solunte poso Pi ti mentiosa
Lasatagare azaorti estimerto
Lipótidás e su los amas sia.

Y se le podría pedir aún a dicho catador auditivo, continúa Richards el sarcasmo: "que tomara su pluma y enriqueciera al mundo con muchas estrofas como esta".

Sin embargo..., al crítico se le escapan las posibilidades reales de estos juegos de lenguaje como elementos a los que el humor y la ironía poéticas pueden recurrir. Ejemplos: los "nonsense" y las "jitanjáforas". Ahora, un caso como el "sinsentido" del último canto de *Altazor*, ¿no es producto de una sobresaturación de sentido? Como el mismo Richards señala: "ninguna palabra contiene un sentimiento (y un sentido) fijo con total independencia de su contexto". Y éste, sabemos, puede ser lo suficientemente amplio —su límite está inscrito por las posibilidades y limitaciones del lenguaje—, como para legitimar una amplia gama de aparentes sinsentidos. □

La novela hispanoamericana de fin de siglo

de Klaus Meyer – Minnemam

por José Ricardo Chaves

• Fondo de Cultura Económica, México, 1991. 300 pp.

Parece mentira pero todavía hoy, a un siglo de distancia, una gran parte de los lectores desconocen la existencia de una narrativa modernista hispanoamericana claramente definida. El lector incauto,

quizás por encontrarse firmemente establecido en la identificación entre modernismo y poesía, ignora o subestima la variedad y riqueza de la prosa modernista (novela, cuento, ensayo, crítica, crónica de viajes...). La exuberancia de estudios sobre poesía modernista frente al raquitismo de las investigaciones sobre narrativa puede verse como un termómetro de esta particular discriminación literaria.

Se nos ha hecho creer que la gran renovación lingüística y literaria del modernismo finisecular se hizo fundamentalmente en el campo del poema, del verso, y quizá haya mucho de razonable en esto (aunque no tanto como se cree). Pero lo que a menudo se olvida es que la estética modernista (haciendo suya la rebelión romántica) impugna la clásica división de los géneros literarios y brega más bien por un texto en el que las fronteras entre prosa y poesía no sean tan rígidas. De aquí que sus exponentes se hayan lanzado a escribir poemas en prosa y prosas líricas. No obstante la existencia de esta frontera ambigua entre los géneros, sí es posible identificar con precisión la existencia de un corpus narrativo modernista y específicamente novelístico.

En *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, Klaus Meyer – Minnemam brinda algunas pistas importantes para adentrarse en ese cúmulo de narraciones de fines del XIX y principios del XX escritas en América Latina. El recorrido, sin ser exhaustivo, es impresionante. Partiendo de las novelas *De sobremesa*, del colombiano José Asunción Silva, de *Amistad funesta*, del cubano José Martí y de los antecesores rioplatenses (especialmente Eugenio Cambaceres con *Sin rumbo*), el investigador continúa con la re/visión de novelas de otros autores como el uruguayo Carlos Reyles, el venezolano Manuel Díaz Rodríguez, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, el colombiano José María Vargas Villa, entre varios más, con lo que al concluir el libro el lector se habrá formado un mapa general de esa joyante novelística de fin de siglo que, idealmente, debería ser completado con la lectura directa de los textos aludidos.

Un mérito del trabajo de Meyer – Minnemam es enfocar el modernismo hispanoamericano como parte integrante de la literatura occidental de fin de siglo, como su modalidad hispánica. En

esto comparte el criterio de autores como Federico de Onís, Octavio Paz o Rafael Gutiérrez Girardot. Se evita así el estudio "aislacionista" del modernismo, que se solaza en establecer generaciones y subgeneraciones y hacer acopio de rasgos formales. El autor trabaja más bien con una perspectiva histórico-literaria, intercultural, en donde se subrayan los nexos entre literaturas de distintas lenguas, aspecto que, en el caso modernista, tiene que ver con su vínculo privilegiado con lo francés y, más puntualmente, con lo parisino.

Meyer-Minnemam indaga sobre la atinencia de términos como "fin de siglo", "decadencia", "novela simbolista" y, por supuesto, "modernismo", categoría esta última con distinto contenido, ya se trate de la crítica hispanoamericana, ya de la crítica anglosajona, que asigna a *modernism* un contenido más cercano al de "vanguardia" para el latinoamericano (aunque no para el brasileño). Si se sigue este esquema, el modernismo hispánico sería más bien "protovanguardista", es decir, habría propiciado las transformaciones poéticas y lingüísticas que, posteriormente, la(s) vanguardia(s) consumaría(n). Finalmente el autor elige el término "fin de siglo" como el más apto para englobar aspectos no sólo literarios, sino también espirituales, históricos, más cercanos a un enfoque de historia de las ideas.

Aunque la información y el análisis que Meyer-Minnemam nos brinda en su libro sean valiosos y, en gran medida, vengán a abrir brecha en su campo, es una lástima que el rigor académico a veces inhiba una pluma más suelta, más literaria. En este sentido, el libro se encuentra más cerca de la monografía que del ensayo. El excesivo prurito metodológico, el recurso a la sociológica "teoría de la dependencia" para sostener su argumentación hace que a ratos el autor olvide que está tratando con textos literarios y no de historia o sociología. Por suerte nunca llega a las simplificaciones (e incluso a las falsificaciones) que ciertos estudiosos de extracción positivista o marxista elaboraron sobre el modernismo. ¡Pobre de nuestro modernismo! Tan vilipendiado por tiros y troyanos, tan vapuleado por prejuiciados eruditos e historicistas mecánicos...

Dichosamente no es este el caso de Meyer-Minnemam, quien con su trabajo viene a contribuir a una reconsideración

crítica del modernismo que comenzó a cobrar fuerza en los últimos años, quizás por influjo del nuevo fin de siglo. Después de todo, como dice Durtal —aquel famoso personaje de Huysmans en *Là-Bas*—: todos los fines de siglo se parecen. Una reconsideración que, en todo caso, apunta a entroncar el modernismo con el impulso romántico de fines del XVIII y principios del XIX —todavía vigente en el simbolismo finisecular— y, por ende, con una tradición literaria occidental que no se traduce en un canon único —a la manera neoclásica— sino en una confluencia de diversidades culturales que se subordinan al patrón grecorromano. □

De Marx al libre mercado

de János Kornai

por Luis Rubio

• Editorial Vuelta, México, 1992, 352 pp.

La revolución que sobrecogió a Europa Oriental en 1989 fue tan súbita e inesperada que la reacción más fácil fue la de observar prácticamente sin respirar. Los acontecimientos que provocaron la caída del Muro de Berlín y, posteriormente, el fin de la Unión Soviética trastornaron al mundo y lo transformaron, quizá, para siempre. A dos años de distancia es posible —y necesario— hacer reflexiones que vayan más allá de los acontecimientos mismos, más allá de los simplismos ideológicos.

Con la caída del Muro de Berlín se dio fin a un sistema de gobierno corrupto e incompetente. Los testimonios que poco a poco hemos venido conociendo, algunos de ya más de tres lustros, como el de Rudolf Bahro (*La Alternativa en la Europa del Este*, en el que acuñó la expresión "Socialismo Realmente Existente") hasta los más recientes e incisivos, como las novelas de George

Konrad (*Una Celebración en el Jardín*), confirman que quienes vivieron bajo ese régimen no tienen la menor duda, a pesar de los frecuentemente terribles sufrimientos del proceso de rompimiento del viejo orden, de que no hay nada a lo que volver. Con grandes diferencias, todas las naciones de la Europa del Este están transitando hacia una economía de mercado con gobiernos democráticos. El problema es, ha sido y probablemente seguirá siendo el terriblemente complejo manejo del proceso de transición.

La transición es precisamente el tema del libro de János Kornai, sugerentemente titulado *De Marx al libre mercado*. Se trata de la primera obra publicada en español que no se limita a reproducir el debate que ha habido en las sociedades hoy liberadas del Este. Más importante es una obra que rompe con la mitología de los logros del régimen socialista: no es que no los hubiera sino que su costo, en términos de libertad individual y de desarrollo económico social, resultaba prohibitivo. Para Kornai no es posible un estadio intermedio: la libertad va de la mano del desarrollo. Sin uno no hay el otro. A diferencia de otros escritos publicados en los últimos años, el de Kornai intenta romper con el pasado sin establecer compromisos pero haciendo posible, a la vez, un tránsito pacífico de lo que ya no es a lo que es necesario y posible. Por todo esto Vuelta merece un reconocimiento: la publicación de este libro demuestra un cuidado especial por escoger, editar y publicar libros relevantes que confirman que la libertad y la democracia no sólo son posibles, sino que ambas pueden darse exclusivamente cuando vienen juntas.

Quisiera hacer comentarios sobre tres puntos. Primero el problema de las reformas limitadas. Segundo, el problema de las economías centralmente planificadas. Tercero, las lecciones de Kornai, uno de los grandes líderes intelectuales de la reforma económica que hoy sobrecoge a la Europa Oriental.

LAS TORTUOSAS REFORMAS

Hablar y debatir sobre una reforma es fácil. Como hemos podido observar en nuestro propio país, reformar implica atacar intereses creados, lo cual no tiene mucho de economía y sí todo de política. La reforma es, en el fondo, una empresa política porque su dinámica es

política, independientemente de que sus beneficios a largo plazo puedan ser económicos. Si recordamos nuestra propia historia, la primera vez que se habló de reforma económica en México fue no en la última década, sino en los sesenta. Muy pronto resultó evidente, sin embargo, que el propósito gubernamental era más bien limitado y pretendía mantener el *status quo* en lugar de cambiarlo: cambiarlo todo para que todo siguiera igual.

La reforma, como vocablo retórico, tampoco fue ajena a los países socialistas. Desde la Nueva Política Económica de Lenin, en los primeros años veinte, el concepto ha sido parte integral del discurso socialista. La reforma agrícola china mostró un nuevo camino dentro del socialismo; el propósito (como durante todo el periodo de Gorbachov en la URSS y el de Kadar, más exitoso, en Hungría) era que el comunismo funcionara menos mal, no substituirlo, como pretenden las corrientes reformistas de los noventa en los ex países socialistas (y, de hecho en nuestro hemisferio).

Un economista soviético describía al socialismo como la economía de un asilo para lunáticos. No era un chiste. Lo más difícil de comprender de las economías socialistas es que no son versiones distorsionadas —o ajustadas, si uno prefiere— de una economía capitalista: que a planeación central entraña una lógica radicalmente distinta. Es fácil caer en confusiones, para empezar, porque ambos sistemas económicos suelen emplear los mismos términos —como precios, propiedad, mercados, utilidades, crédito— para referirse a conceptos radicalmente opuestos. Su realidad no tiene vinculación alguna en ambos sistemas.

Lo evidente de las economías centralmente planificadas es que a los productores se les indicaba qué tenían que producir y a qué precio venderlo: los precios y las cantidades se fijaban por decreto y no por la interacción entre la oferta y la demanda. Pero lo importante es que mientras en las economías de mercado los precios constituyen señales clave para los productores y consumidores, en las economías planificadas no reflejan factores económicos ni prioridades sociales, lo que implica que no están distorsionados ni han sido incorrectamente determinados y, por lo tanto, una corrección de los mismos no elimina los desequilibrios entre la oferta y la demanda. El primer gran problema

de los reformadores y del enorme número de economistas—consultores occidentales que han saturado los hoteles de las capitales de Europa Oriental en los últimos años, es comprender que el problema no es de distorsiones sino de conceptos esenciales. Cabe anotar que este problema no existe para una persona que nació y ha vivido en carne propia la economía supuestamente socialista como es János Kornai.

En las economías planificadas los precios no se determinaban con objeto de promover la producción de ciertos bienes o desalentar la de otros. Según podemos ver en toda la literatura que ahora fluye en forma masiva, los precios se fijaban de maneras básicamente arbitrarias porque no representaban sino una línea contable más. Su función era contable, no económica. En otras palabras, reformar las economías planificadas entraña la creación de un sistema de precios y no la corrección de uno que, de hecho, no existe.

La reforma económica más ambiciosa que se ha lanzado en lo que fue el bloque soviético es la polaca. La Unión Soviética fue sumamente tímida en su intento de reforma antes de este año, en cuyos comienzos Yeltsin lanzó un programa no muy distinto del polaco. Hungría, la nación a la que se refiere Kornai, inició importantes reformas en 1968, enarbolando desde entonces la bandera del "socialismo inteligente". Quizá por haber sido una de las economías más exitosas entonces, tiene más problemas ahora: es más difícil transformar algo que funcionaba más o menos bien que empezar haciendo *tabula rasa* de algo que no operaba y ya.

UNA ESCENA DE FRACASO BOCHORNOSO

La crisis de todo el antiguo bloque soviético se precipitó a causa de la crisis económica que comenzó a acentuarse en los sesenta y no pudo ser contenida por la estrategia de Gorbachov, la *perestroika*. Independientemente de las medidas estadísticas, la crisis es palpable no sólo en la desaceleración económica que experimentaron casi todas las economías de la región desde mediados o fines de los sesenta, sino en la escasez y en la pésima calidad de los bienes producidos. Hungría, donde la economía funcionó mejor que en el resto de las economías

socialistas, experimentó una versión menos severa del mismo problema. Sin embargo, no es evidente qué pasó.

Después de la segunda guerra mundial, las economías socialistas crecieron, durante poco más de una década, de una manera asombrosamente apegada a los planes centrales. A pesar de ello, desde Jrushchov hubo en la Unión Soviética y luego en diversos países del bloque diversos intentos de reforma, orientados todos a tratar de corregir las imperfecciones del sistema y, en ocasiones, a evitar el problema de llevar a cabo reformas políticas: lograr una mejora económica parecía suficiente a los gobiernos para apaciguar a las masas. Muy pocos cuestionaban la esencia del sistema —la inexistencia de la propiedad privada— pero muchos intentaron elevar la eficiencia económica a través de la descentralización de decisiones, la liberación del control de los precios y de la contratación de personal. En el fondo, sin embargo, hasta las medidas más exitosas se enfrentaron con el problema que hoy sabemos central y que apenas empieza a atacarse: si la propiedad y la capacidad de hacer cumplir contratos entre empresas no están claros, es imposible hacer crecer a una economía más allá de la capacidad previamente instalada.

La crisis económica fomentó la creación de una escuela reformista, muchos de cuyos líderes estaban ya preparados para actuar cuando cayó el Muro. Kornai es quizás el más renombrado de ellos y el que más ha reflexionado sobre el tema. Los problemas con que se enfrentan, sin embargo, son monstruosos.

Hungría había llegado ya a los límites de la descentralización porque esta estrategia tenía dos defectos. En primer lugar, como hubiese dicho Marx, el problema de las relaciones de propiedad. En segundo, la cuestión alemana relativa al entorno financiero de las empresas. Puesto en otros términos, hay dos preguntas centrales que requieren una respuesta precisa, sin la cual una economía no puede funcionar: ¿de quién es la empresa? y ¿puede ésta llegar a quebrar?

En el modelo húngaro de descentralización y autogestión que se desarrolló a partir de 1968, los trabajadores y los administradores controlan la empresa y tienen un interés personal directo en los ingresos que produce, pero no son sus propietarios. Aunque parece una distinción meramente académica, la diferencia

es monumental porque supone incentivos perversos. Un propietario no está interesado exclusivamente en el ingreso que producen sus activos, sino en el valor intrínseco de los mismos. Cuando no hay propietarios deja de haber nuevas inversiones, porque éstas reducen el flujo de ingresos disponible para ser reparado. En consecuencia, nadie mantiene los equipos o los edificios y todo tiende a erosionarse y desmantelarse.

La ausencia de propietarios favoreció la virtual parálisis económica. Hubo, además, otro efecto, en el que Kornai se convirtió en el experto más renombrado. ¿Qué ocurre si las empresas pueden pedir crédito en forma permanente sin nunca quebrar? Que siempre se puede pagar el sueldo de los trabajadores, independientemente del crecimiento de la productividad. Que se puede adquirir todos los activos posibles, independientemente de su utilidad o rentabilidad, con tal de asegurar una disponibilidad cada vez mayor de crédito, que se traduce en mayores sueldos para los trabajadores y administradores. Aquí entra János Kornai.

Observando estas terribles ineficiencias, Kornai acuñó el término "restricción presupuestal blanda". La restricción presupuestal de cualquier empresa, en cualquier sistema económico, es la máxima cantidad de dinero que ésta puede gastar en un período determinado y que resulta de la suma de ingresos, el ahorro acumulado y el crédito de terceros. En el sistema capitalista este límite es bastante fácil de definir porque existe, en general, una clara distinción entre las finanzas gubernamentales y las de las empresas privadas.

En las economías socialistas esta distinción no existe, lo que abre múltiples opciones. Kornai señala cuatro maneras principales en las que la restricción presupuestal puede ser ablandada. La primera son las elevaciones de precios, alternativa muy fácil en los esquemas descentralizadores dentro del socialismo porque se eliminan los rígidos controles del plan central y no hay competencia que impide los aumentos de precios. La segunda son los subsidios, temporales o permanentes, directos o indirectos. Según Kornai, llegaron a representar hasta el diez por ciento del PIB en los ochenta. La tercera es el sistema fiscal, que en muchos de los países socialistas era discrecional, lo que hacía posible que

muchas empresas nunca pagaran impuesto alguno y otras pagaran impuestos expropiatorios. La cuarta forma, la más común, fue obtener crédito bajo la expectativa de que jamás tendría que ser pagado. En muchos casos las empresas simplemente no pagaban a sus acreedores y éstos no tenían manera de hacer exigible el pago. Si esta situación tiene lugar en toda la economía, el gobierno se convierte en cómplice, teniendo que mantener a todos a salvo para evitar un colapso generalizado. En esta perspectiva no es difícil explicar el castillo de naipes que súbitamente explotó.

La conclusión de Kornai es que la descentralización —y, de hecho, la reforma— es contraproducente, a menos que se resuelva el problema de la propiedad y la disponibilidad de financiamiento estrictamente en términos de mercado. Sin cualquiera de estos dos ingredientes la reforma es imposible y las consecuencias de intentarla serían graves. Es importante notar que hasta aquí estamos hablando no de la reforma misma, sino de las premisas necesarias para que sea posible.

QUO VADIS

El esquema que desarrolla Kornai en *De Marx al libre mercado* no podía ser más oportuno, porque arroja luz no sólo sobre las limitantes y los predicamentos que enfrenta la reforma húngara, sino también sobre los límites de la reforma mexicana. Kornai deja ver dos conclusiones principales con una claridad cardinal.

En primer lugar, es indispensable establecer los derechos de propiedad. Sin reglas claras de propiedad, la eficiencia es un mito. Si los directores de una empresa no responden a un dueño interesado en el valor de la empresa, los incentivos para el desperdicio son ubicuos e inextricables. Ese es un problema generalizado en las sociedades de planeación central, pero también en las empresas parastatales de los países capitalistas.

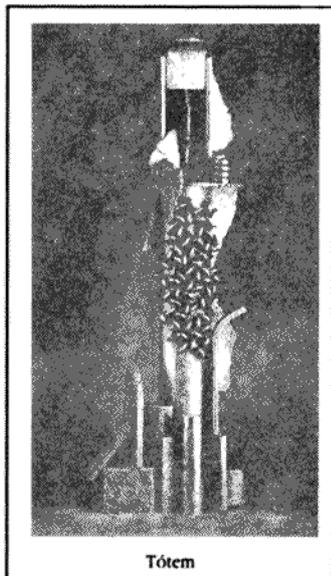
En segundo lugar, es imperativo eliminar los mecanismos que favorecen el crédito blando y la capacidad monopólica de imponer precios y condiciones en el mercado, algo que no es ajeno a las recientes privatizaciones de nuestro país.

En suma, el libro de Kornai es testimonio claro de los límites del abuso a la libertad humana. No es necesario caer en la obviedad de comparar a países

comparables como Austria y Hungría para confirmar lo que hoy todo mundo acepta: que la negación de los derechos individuales impide el desarrollo porque ninguna entidad central puede reemplazar a la suma de decisiones individuales que caracterizan a una sociedad. Kornai se aboca, en cada uno de los ensayos que comprende este libro, a mostrar la enorme complejidad de las sociedades de planeación central y, sobre todo, la complejidad mucho mayor del proceso de transición y reforma.

Lo más sorprendente y encomiable del libro es que, a pesar de la brutal crítica al socialismo planificado que se deriva de cada párrafo, Kornai nunca pierde la convicción de que la solidaridad humana es un valor supremo que vale la pena procurar y preservar. La diferencia entre lo que Kornai propone y lo que se dio en los países del "socialismo real" es que para Kornai la esencia está en libertad individual y en el reconocimiento de la naturaleza del hombre. A partir de ahí es posible construir una utopía, no antes.

Se trata de un libro oportuno, claro y excepcional en el que se hace evidente que la libertad política solo es sostenible en un entorno de economía abierta y de mercado, y viceversa: la economía abierta sólo prospera en un entorno político abierto y competitivo. □



Tótem