

# LOS LIBROS

---

## José Revueltas: los muros de la utopía

de Álvaro Ruiz Abreu

por Christopher Domínguez

---

• Cal y Arena, México, 1992, 420 pp.

Somos ciudadanos de una república de las letras poco propicia para los herederos de Suetonio. Tanto como nos acercamos al pasado inmediato, el proverbial decoro mexicano inhibe y castiga a los curiosos. Carecemos de biografías consistentes sobre la gran mayoría de los escritores nacidos, para no ir más lejos, en nuestro siglo. Deben de ser más de una decena las biografías consagradas recientemente a Frida Kahlo, mientras que siguen fuera de nuestro alcance las vidas de un Martín Luis Guzmán o de un Xavier Villaurrutia. ¿Son acaso las subastas neoyorkinas las que propician la curiosidad biográfica? Así parece. Quizá habrá que esperar a que Madonna recite *Ifigenia cruel* o *xx poemas para contar* con una edición completa de los diarios de Reyes o de los legendarios papeles de Salvador Novo. En tanto, habremos de conformarnos con el chisme, el disimulo o ese recurso desesperado que ante la ausencia de una biografía recurre a la ficción. Tras esta queja vieja y manida, no deja de ser alentador que Álvaro Ruiz Abreu publique una biografía de José Revueltas (1914-1976). Sus visibles limitaciones parecen resultado de un medio hostil antes que de la falta de entusiasmos del biógrafo.

*José Revueltas: los muros de la utopía* es una buena introducción a la vida y obra del gran escritor comunista. Es

un libro generoso, prudente e imparcial. El lector que conozca vaga o superficialmente a Revueltas tendrá con esta biografía un acceso adecuado a una de las existencias mexicanas más complejas de nuestro siglo. No ocurrirá lo mismo con el devoto de Revueltas o con el especialista en política y cultura mexicana contemporánea.

Las limitaciones externas a las que Ruiz Abreu se enfrentó son fáciles de imaginar. Es obvio, al leer la biografía, que una parte de la familia y los amigos de Revueltas no colaboró con la debida diligencia en la tarea de Ruiz Abreu. Ello explica que las mejores páginas sean aquellas en las que se recogen las conversaciones del biógrafo con María Teresa Retes (la segunda esposa de Revueltas) o con su amigo Héctor Xavier. En otras y sobradas páginas, se nota que Ruiz Abreu no se acercó a las fuentes directas. Siendo así, se limitó a ordenar cronológicamente las notas dispersas que Andrea Revueltas y Philippe Cheron prepararon para las *Obras completas* (ERA, 1978-1987), las entrevistas recopiladas por Jorge Ruffinelli (Universidad Veracruzana, 1977) o fuentes secundarias como *Los Revueltas* (Grijalbo, 1979) de Rosaura Revueltas. Es de notarse que en relación con la infancia del novelista, Álvaro Ruiz Abreu prácticamente no utilizó otro material que este último libro.

Ruiz Abreu no pretende interpretar las novelas de Revueltas a la luz de su vida. Sólo lo hace cuando la evidencia es abrumadora. Semejante opción es una posibilidad digna en un biógrafo. Por ello resulta decepcionante que a la hora de la crítica literaria, Ruiz Abreu prefiera citar a mexicanistas más bien chirles como James E. Irby o Jean Franco, antes que a intérpretes más interesantes de Revueltas como Evodio Escalante, Carlos Eduardo Turón o Jaime Ramírez Garrido.

Hay enigmas existenciales que no resuelve ni la mejor de las biografías. En el caso de José Revueltas jamás sabremos cómo fue que su padre, un comerciante de pocas letras, decidió consagrar a sus hijos al arte. Otro enigma de esa naturaleza es el de la precoz conversión

cristiana del escritor (cuya familia practicaba un catolicismo bastante superficial) mediante el comunismo. La revelación biográfica más intensa en *José Revueltas: los muros de la utopía* se debe a las conversaciones con María Teresa Retes. Con ella, Ruiz Abreu logra explicarse la obsesión de José por el partido comunista como una ansiedad de pertenencia casi ontológica: sólo en el martirio cotidiano del Partido, el escritor lograba ahuyentar sus poderosos demonios interiores. Sus rupturas con el PC o con la Liga Leninista Espartaco son narradas como catastróficas separaciones amorosas.

Otra clase de misterios biográficos hubieran podido resolverse si Ruiz Abreu hubiera sido más acucioso. En el terreno político, el biógrafo consultó escasamente las fuentes documentales. ¿Revueltas fue miembro del comité central del PCM? ¿Qué papel jugó la delegación mexicana en el VI Congreso de la Internacional Comunista al que asistió Revueltas? ¿O años más tarde, qué relaciones hizo durante su viaje a Hungría después de 1956? En cuanto a la vida íntima, Ruiz Abreu dedica escasa atención a amistades al parecer tan importantes para el escritor como es el caso de Enrique Ramírez y Ramírez, a quien perdonó su participación en la conjura de los necios contra *Los días terrenales* en 1950. En otros terrenos, exceptuando las francachelas en el *Leda* narradas por María Teresa Retes, poco sabemos de la vida cotidiana de Revueltas antes de convertirse en símbolo viviente del movimiento estudiantil de 1968. Es de notarse que el libro es avaro al retratar a Revueltas como *escritor*: sus hábitos de lectura y sus maneras prácticas de composición literaria no atraen el interés del biógrafo. Hay en *José Revueltas: los muros de la utopía* una indecisión permanente: Ruiz Abreu escribe una suerte de introducción general a Revueltas y al mismo tiempo maneja las *Obras completas* del autor con una pericia sólo apta para revueltólogos. Finalmente, resulta imperdonable la descortesía editorial de Cal y Arena. Estamos ante una biografía de 420 páginas

sin índice onomástico y desprovista del más modesto apéndice bibliográfico. ¿Será muy oneroso agregar un pleo aunque no sea de papel couché?

La medida del tono en *José Revueltas: los muros de la utopía* es lo más encomiable en el libro de Ruiz Abreu. El biógrafo mira a su personaje con simpatía pero con distancia, lo que es meritorio tratándose de un hombre tan grave y extremo como Revueltas. Ruiz Abreu no quema incienso en el altar del entrañable y terrible monje loco del comunismo mexicano. El trabajo de Álvaro Ruiz Abreu bien podría ser el inicio de una labor generacional destinada a explorar las vidas de nuestros escritores contemporáneos. Esta biografía es un acicate para todos aquellos que queremos saber tantas cosas sobre la literatura mexicana, pero tememos que la respuesta sea la tumba de la pregunta. □

## Conversar es humano

de Carlos Pereda

por Isabel Cabrera

• El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

*Conversar es humano* me parece un libro muy sugerente e inteligente, aunque a veces un tanto disperso e inquieto. Al inicio, Pereda advierte que pretende escribir un ensayo sobre el ensayo; es decir, una reflexión errante y vagabunda sobre ese discurso nómada y aventurero que constituye "la tradición argumental más penetrante de América Latina"; y en particular, un ensayo sobre tres textos de Octavio Paz. Se nos propone una lectura itinerante de Paz, un repensar libre que va y viene, un ejercicio de imaginación centrifuga que parte de algunos temas de Paz para luego aventurarse por otros caminos. Quisiera emular el estilo

y hacer una reseña errabunda del texto de Pereda. Comparto su admiración por los textos de Paz y no tengo qué agregar a sus apreciaciones, me concentro entonces en sus preocupaciones filosóficas para tratar de reflexionar, en general, sobre su modelo de racionalidad argumental.

Quienes hemos tenido el gusto de ser sus alumnos (por muchos años, dentro y fuera del salón de clase) sabemos que Carlos Pereda tiene la gran cualidad de una enorme y aguda imaginación filosófica, cosa que en él es un temperamento, una actitud general con la que enfrenta los problemas que le inquietan. A Pereda le interesa profundamente descubrir la dimensión normativa, un conjunto más o menos sistemático de principios para orientar el juicio; y Pereda busca esta dimensión normativa ayudado por una imaginación itinerante que fluye, compara, explora situaciones posibles, para echar luz sobre presupuestos comunes. Pero las reglas que propone Pereda no son reglas absolutas, cuya interpretación deba ser rígida (de acuerdo con el modelo criterial, en sus términos); sino reglas cuya aplicación habrá de matizarse de caso en caso (de acuerdo con un modelo productor en términos del autor). Pereda propone cuatro reglas del sano argumentar, mismas que intenta paulatinamente ilustrar en los textos, ideas o ejemplos de Paz. El autor encuentra en algunas preocupaciones de Octavio Paz (sus reflexiones sobre el estado como ogro filantrópico, sobre las circunstancias de Sor Juana, sobre la fuerza de la palabra y su naturaleza específicamente humana) material para dar vida a su propia visión sobre presupuestos y normas de la racionalidad argumental. El libro pretende, pues, conciliar el deseo de hablar de Paz, admirarse de sus escritos y compartir sus preocupaciones, con el interés por exponer, ilustrar y defender una teoría de la argumentación que parece estar en el trasfondo de toda reflexión racional. La fusión de ambos intereses es a veces afortunada y fluye con naturalidad, otras veces, me temo, resulta un tanto inconexa. Pero antes de hacer juicios de valor, me detengo en las cuatro reglas que conforman el modelo de Pereda, y que concentran la preocupación específicamente filosófica de su libro:

1. Con respecto a las perplejidades, conflictos y problemas de creencias, piensa

que tratarlos con argumentos conforma el modelo para enfrentar esas dificultades.

2. Ten cuidado con las palabras.

3. Evita los vértigos argumentales.

4. Atiende a que tus argumentos no sucumban a la tentación de la certeza o a la tentación de la ignorancia, pero tampoco a la tentación del poder absoluto o a la tentación de la impotencia.

Estas reglas son para su autor una "manera de abreviar la sabiduría reflexiva". Dibujan la actitud más deseable frente a los conflictos: argumentar (regla 1) y argumentar de cierta manera (reglas 2 a 4), a saber, con precaución para no caer en vértigos, tentaciones o peligros que acechan a la palabra; porque la argumentación también puede convertirse en una forma de violencia. El modelo de Pereda es complejo y por sí mismo atractivo (sin duda, valdría la pena que el autor dedicara un texto extenso a detallarlo). Paso a comentarlo: lo primero que podría señalarse es que, a excepción de la primera regla que señala la actitud general, las otras reglas son advertencias y precauciones; son finalmente normas de prudencia: dicen que no se debe confiar en las palabras, que no se debe caer en vértigos ni sucumbir a tentaciones. La actitud de Pereda frente al buen argumentar está teñida de cautela: cuidarse, sortear dificultades, peligros que acechan. El modelo es preventivo y formal, y de acuerdo con su autor, no puede esperarse una aplicación rigurosa y deductiva (criterial) sino una aplicación sugerente, flexible, unida más por los lazos de la imaginación y por consideraciones particulares, que por encadenamiento de razones; las reglas orientan el juzgar señalando direcciones indebidas, que sólo de caso en caso logran identificarse.

Pero, además de su naturaleza cautelosa, ¿qué significan estas reglas? Al respecto, sospecho que Pereda tiene más claro el uso y límites de las reglas 3 y 4 que el significado preciso de la regla 2. "Ten cuidado con las palabras" parece querer decir muchas cosas a lo largo del texto: "ten cuidado porque las palabras ocultan información, disfrazan el pensamiento, e incluso hacen de apariencias realidades"; o "ten cuidado de no dejarte envolver por las palabras de otro o por tus propias palabras"; o algo como: "ten cuidado al elegir tus palabras (cuida de no simplificar o complicar demasiado)"; o "cuida de la intención con

la que uses las palabras (no hagas de ellas un arma de poder o un escudo de ignorancia)". Respecto a los vértigos y las tentaciones nuestro autor es más explícito; al parecer, los vértigos surgen cuando se tiende a caer en perspectivas polares: simplificar o complicar, subjetivar u objetivar, sublimar o ridiculizar. La actitud correcta —sugiere el modelo de Pereda— es evitar esto y situarse en una perspectiva intermedia: juzgar recogiendo matices, teniendo presentes los límites. Por su parte las tentaciones refieren, según las entiendo, a abusos de la palabra: pretender argumentos infalibles, detectores de certezas o, al contrario, argumentar para destruir cualquier tímida creencia y sembrar siempre duda. O abusar de la palabra para amedrentar o para esconderse. Nada está completamente claro en el texto pero algunas relaciones que se sugieren son iluminadoras y ayudan a interpretar el modelo y a vislumbrar su riqueza.

Creo que es muy afortunado ese ir y venir en la primera parte, donde Pereda habla del mecanismo filantrópico (el mecanismo por el cual el estado se arroga el derecho de actuar en nombre del bien de otros), luego de las restricciones que postula Mill al principio de libertad, y todo ello a la luz de su primera regla de racionalidad argumental (o sabiduría reflexiva, como prefiere llamarla Pereda), según la cual frente a las dificultades es mejor elegir la argumentación a la violencia. Creo que estas páginas logran realmente iluminar una cosa con otra: el problema de hasta dónde interferir en la libertad de los otros puede reformularse en términos de hasta donde puede convencerse a otros de que algo es un bien deseable. Estoy de acuerdo con Pereda en que la mejor actitud es intentar el convencimiento a través de razones, antes que violentar la libertad ajena (en aras de lo que se piensa que es el bien del otro); también creo que tiene razón al decir que es lícito usar la fuerza para obligar a alguien a hacer algo o dejar de hacerlo cuando se está en posición de saber (o al menos creer razonablemente) que el otro elegiría de la misma manera si supiera ciertas cosas, o si no estuviera en un determinado estado de alteración. Podemos actuar por otros cuando tenemos buenas razones para pensar que ellos en realidad así lo desean y que —si hubiera el tiempo para ello— podrían convencerse de que es

lo mejor. Pero como el mismo Pereda advierte, carecemos de criterios mecánicos para saber cuándo es realmente así; sólo podemos de caso en caso ensayar inferencias si pretendemos justificar un mecanismo filantrópico.

Donde ya no sigo a Pereda es en sus intuiciones sobre algunos casos concretos; no veo cómo puede pasarse de casos paradigmáticos como salvar a alguien que se ahoga golpeándolo, o retener a un niño que va a hacerse daño, a justificar casos más discutibles como prohibir suicidios o sacrificios, o consumo de drogas. Me puedo perfectamente imaginar (usando la estrategia del autor) situaciones en las que alguien desea libre y razonablemente suicidarse (o sacrificarse), o donde alguien consume racionalmente drogas o elige libremente esclavizarse. No sé si Pereda de alguna manera confía en que el suicida, el que consume drogas o el que elige ofender su libertad a una causa que considera valiosa podrían siempre ser convencidos de que lo que hacen no es realmente lo que quieren hacer. Creo que, a lo sumo, podríamos confiar en poder demostrar —mediante argumentos— que la otra alternativa (no morir, no drogarse o relativizar el ideal) tiene ventajas y valor; pero no podemos garantizar que al ver sus ventajas, ellos elegirían esta misma alternativa. No sabemos si nuestras razones tendrían más peso que las suyas, o si lograrían contrarrestar la fuerza de la pasión que los mueve (ya sea esta decepción por la vida, fe absoluta en una causa o anhelo de experimentar estados alterados de percepción). Pereda podría replicar quizá que no por unos pocos casos (de suicidas o drogadictos razonables) puede arriesgarse a toda una sociedad. De cualquier manera, es diferente prohibir cierto tipo de conductas y perseguir a los transgresores, que permitir dichas conductas sin tampoco recomendarlas (como insisten los defensores del aborto: permitirlo no significa inducir a la práctica del aborto). Por supuesto, para seguir esta discusión habría que considerar y estudiar las consecuencias de prohibir o permitir automutilaciones, suicidios o consumo de drogas, lo que es ya una cuestión empírica. Pero aún cuando los hechos le dieran la razón a Pereda (y permitir dichas conductas se reflejara en un incremento de índices de suicidio o drogadicción —conductas generalmente indeseables) creo que el

mecanismo filantrópico debería admitir excepciones, ya que puede muy bien darse el caso de alguien que razonablemente decida, sin dañar a otros, transgredir alguna de estas normas. Justo en el mismo sentido —aunque en dirección contraria— de la Ifigenia de Reyes que contesta "no quiero" al destino que su tradición le impone.

También creo que es afortunada una parte de la segunda sección donde se relaciona la vida de Sor Juana con las reglas tres y cuatro del modelo —al menos la Sor Juana de Paz—sortea vértigos y esquivas tentaciones (no siempre airoas), ayudan a entender la perspectiva de Pereda respecto a estos peligros. Pero no tan feliz es ya, creo yo, la comparación que hace Pereda entre Sor Juana y Descartes. Quizá nuestro autor confía demasiado en la elocuencia de los párrafos citados y no ahonda en las convergencias y divergencias más allá de señalarlas. Falta aquí, en mi opinión, que Pereda se resigna a unas páginas de imaginación centrípeta y precise mejor lo que pretende con una comparación tan sorprendente.

Por último, el análisis del poema de Paz "Conversar es humano" que cierra el texto es generoso en sugerir significados indirectos. Pereda explora rápidamente distintas ventanas que el poema abre (o cierra), menciono sólo algunas de ellas: el hablar como constitutivo de lo humano, la perspectiva del mortal que habla frente al dios que juega y convierte sus palabras en "ceniza sin sentido". El hecho de que el poema sea, él mismo, un fragmento de conversación, un comentario a una frase anterior: "conversar es divino", y también un comentario al verso "serán cenizas, más tendrán sentido" de Quevedo. El poema, como todo hablar humano, se inserta "prolongando, contradiciendo, ignorando..." porque, "en todo caso, hablamos a partir de otros discursos ya en circulación". El inquieto texto de Carlos Pereda, ejercicio de imaginación centrífuga, continúa un diálogo ya en circulación y, a su vez, invita a preguntar, a conversar y a argumentar. □

## Autores mexicanos publicados en España (1879 - 1936)

de Gabriel Rosenzweig

por Jorge F. Hernández

• Cuadernos del Acervo Histórico Diplomático. Secretaría de Relaciones Exteriores, 1992, 53 pp.

La enigmática relación entre España y México se compone de una larga sucesión de reflejos en un espejo desenterrado. Se trata de una relación de contrapartes y correspondencias, reflejos y diferencias que confirman aquello de que sólo nos reconocemos en cuanto observamos nuestras diferencias. México y España son países, habitantes, letras y paisajes que se unen y diferencian en cada mirada o a cada paso.

Desde el encuentro o desencuentro inicial de hace casi quinientos años, lo que fue la Nueva España durante casi tres siglos, y que luego se llamó México, y aquella península ibérica llamada España han tenido una larga sucesión de transformaciones: Colonia, Independencia, Intervención, Porfiriato y Revolución fueron las etapas significativas del cambio mexicano desde 1810 hasta entrada el siglo xx. Cambios significativos y también enigmáticos: a contrapelo de los 62 virreyes que tuvo la Nueva España aparecieron 72 cambios sustanciales en el gobierno del México naciente, sólo en la etapa que va de 1821 a la llegada de Porfirio Díaz al poder. España, por su parte, también tuvo una sucesión de alteraciones, disyunciones y transformaciones a partir de su expansión o propensión a los encuentros. Península de diásporas que expulsó a los moros, judíos, pobladores de la conquista, jesuitas, y ya en el siglo xx, monárquicos o republicanos.

Peró entre los reflejos de este espejo que une a los dos pueblos aparecen numerosos paralelos. De ambos lados del Atlántico conocemos modelos de

actuación comercial iguales, dictados o actitudes de gobernar similares, lineamientos o pautas de las economías que se parecen mucho. Con todo, quizá las esferas de concatenación que más nos unen sean las del reino de las letras que emanan de un idioma común, aunque los lenguajes respectivos tengan acentos, pronunciaciones y sentidos divergentes.

Gabriel Rosenzweig nos presenta ahora un delicioso compendio de cien y una notas de bibliografía mexicana que versan sobre los *Autores mexicanos publicados en España de 1879 a 1936*. Se trata de una interesantísima lista de noticias editoriales, bibliográficas y culturales que resumen la rica vida intelectual de muchos mexicanos decimonónicos y de principios de este siglo que deambularon soñaron, trabajaron y escribieron en la España del cambio de siglo y la península polvorín de las primeras décadas del xx.

Rosenzweig es heredero de una fructífera y encomiable tradición histórica y diplomática. De lo primero baste recordar el ejemplo, las letras y el buen talento de don Fernando Rosenzweig. De lo segundo, más allá de que su apellido es nombre diplomático en México, Gabriel Rosenzweig realizó la presente investigación bibliográfica al tiempo que servía como Segundo Secretario de la Embajada de México en España. La conjugación de ambas vetas de su quehacer intelectual arroja un primer resultado de este libro: es ya larga la lista de beneficios bibliográficos y culturales que han emanado de nuestro servicio exterior y es encomiable que, con trabajos como éste, tengan continuidad. Mucho nos beneficiaremos en la medida en que los funcionarios mexicanos que laboran en el extranjero, no solamente los agregados culturales, nos presenten trabajos que den a conocer el pasado de nuestras relaciones con distintos países, los libros que se han traducido o editado en el extranjero. Quizá sea mucho pedir, aunque no será exagerado esperar que la Secretaría de Relaciones Exteriores, a través de la Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, en donde se editan los *Cuadernos* de dicho Acervo nos brinde más títulos de esta índole y que considere mayores tirajes para su circulación.

En este caso, el paisaje de España queda a la vista de cien notas reunidas por Rosenzweig como homenaje y a la manera de aquellas *Notas de bibliografía*

*mexicana* que realizara don Genaro Estrada. En el caso de Rosenzweig se trata de cien notas que, como en un juego de espejos, se desdoblaron con noticias de setenta y dos autores diferentes, relacionando un total de ciento cuarenta y tres obras. El resultado es un atractivo libro de sucesivas imágenes, de correspondencias y diferencias con respecto a las letras de España, que reflejan diferentes momentos en la vida de España. Desde que en 1879 apareció en Madrid una antología de la poesía mexicana de Juan de Dios Peza hasta los albores de la Guerra Civil española, Rosenzweig ha conjugado una larga lista de nombres y letras de México: Azuela, Gamboa, de Icaza, Nervo, Novo, Payno, Reyes, Rivas Mercado, Torres Bodet, Vasconcelos y un largo etcétera.

Por los apellidos y por las obras podemos observar una veta desconocida de los muchos espejos que nos unen a España. Me refiero a que es muy mencionado —y encomiable— el valiosísimo legado y la invaluable presencia de los refugiados españoles en México, pero poco se sabe y menos se ha dicho de las aportaciones mexicanas a la cultura española antes del '37 y hasta nuestros días. Desde luego, ahí queda la herencia y la valiosa labor de editorialistas, pintores, diseñadores, escritores, correctores, editores, impresores y hasta científicos que desde la década de los cuarenta alimentaron, confluieron y ayudaron a configurar el panorama cultural de nuestro México. También nos quedan valores de aquel tesoro en los corredores del Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, etc.

Peró otro beneficio que se desprende de este compendio presentado por Gabriel Rosenzweig es que su interés por las publicaciones de mexicanos en España no sólo nos permite un deleite, sino que nos ofrece un nuevo campo de reflexión: durante los cuatro decenios anteriores al estallido de la Guerra Civil española, hubo una notable presencia de intelectuales mexicanos en España —algunos de ellos en calidad de exiliados— que forjaron, enriquecieron y confluieron en la vida cultural de aquella península. Se trata, de una vez más, del mágico juego de este espejo Madrid-México, Guanajuato-Toledo, Valladolid-Morelia: antecedente y contraparte del exilio español en México.

Cien notas que se multiplican y exigen

continuidad. Rosenzweig ha elaborado un recorrido por España utilizando el mejor de los medios posibles: las letras y sus autores. Habrá que esperar nuevas notas que abarquen de 1937, año de aquel célebre Congreso de Escritores Antifascistas, hasta el presente 1992, año del multicitado Quinto Centenario del viaje de Colón. Por lo pronto, en breve aparecerá un trabajo emanado de estas mismas notas y que, en otro mágico juego de espejos, Rosenzweig presentará a las muchas Españas vistas por mexicanos. Se trata de un verdadero recorrido por los distintos paisajes de España que parte de la ciudad de Madrid y que recorre las principales ciudades de aquel país y casi todas las provincias, pero no en itinerario insípido de agencia turística, sino a través de los párrafos, recuerdos, evocaciones, memoria e inspiración de los escritores mexicanos ya anotados en el presente libro. Este paisaje de España visto por mexicanos corrobora los muchos beneficios que se desprenden y suceden de las cien notas ya publicadas. Menciono cien, porque la número 101 es colofón y prólogo al mismo tiempo: en ella se lee que en septiembre de 1989, Gabriel Rosenzweig adquirió un ejemplar de las *Poemas completas de Amado Nervo* en una librería de viejo, en Santander. El ejemplar llevaba un prólogo de Genaro Estrada y al leerlo, Rosenzweig inició este juego de espejos que "lo llevó a interesarse en los libros de autores mexicanos que se publicaron en España con anterioridad a 1936 y, posteriormente, a elaborar a las *Notas*" que aquí se reseñan.



André - Adolphe Disderi, Tarjeta de visita

Como se ve, este libro de Rosenzweig hace con cien notas bibliográficas las mil y una noches de un período en la labélica relación de México con España. Es libro que refleja, por otro lado, el gusto y ánimo de Genaro Estrada y las letras y avatares de muchísimos autores que han escrito y alternado en España. Pero además, es libro que demuestra que más allá de los convenios, decretos o números de balanzas comerciales el registro de nuestra memoria o las crónicas de nuestros recuerdos se degustan mejor a través de letras y letrados... El mejor espejo de la historia. □

## Suicidios ejemplares

de Enrique Vila - Matas

por Fabienne Bradu

• Barcelona, 1991, Anagrama, 172 pp.

El surrealista Georges Ribemont-Dessaignes afirmaba que "sabemos que no tenemos nada que esperar, pero esperamos. Hacemos como si algo fuera a acontecer y, por esto, no nos suicidamos". Enrique Vila-Matas se pone a imaginar lo que acontece cuando nada acontece antes de esos suicidios que no son suicidios y que, por esto, pueden llamarse *Suicidios ejemplares*. Sería tentador apelar a Cioran para comentar el libro del cuentista español: se encontrarían ciertas afinidades acerca del suicidio al alcance de la mano para soportar una vida "extraña y hostil", como si su sola posibilidad fuera un consuelo liberador. Pero así, se escamotearía la principal virtud del libro de Enrique Vila-Matas que ha de buscarse, antes que en las ideas o en la teoría filosófica, en un arte narrativo que conjuga, bastante espectacularmente, una poderosa imaginación literaria con una prosa que finca su eficacia en una pulcra elegancia.

Existe una gran diferencia entre recrear

un suicidio real e inventar suicidios literarios. Ninguna de las dos empresas es fácil, pero sus riesgos son distintos. La imaginación literaria exige una precisión que la teoría no acostumbra encarar: sus explicaciones, filosóficas o psicoanalíticas, por más convincentes que sean, nunca se abisman a esos huecos de misterio y de incompreensión que, frente al acto mismo del suicidio o al itinerario mental que lo precede, sólo la literatura ha podido llenar con una hipotética carne narrativa. Más que al acto en sí, Enrique Vila-Matas da su atención a los itinerarios melancólicos, irrisorios o hasta cómicos, que conducen al salto definitivo, pero sin confundir una ruta con una explicación. Si *Suicidios ejemplares* escapa de la tentación teórica y no se desvía de la intención literaria, es precisamente porque la narración de estos excéntricos "viajes" se basta a sí misma y nunca pretende explicar lo que, en suma, sigue siendo inexplicable, mas no inimaginable. Enrique Vila-Matas se mantiene en un fino filo entre una trama y un acto gratuito, sin abundar más de un lado que del otro.

Uno de sus personajes confiesa en un determinado momento de la narración de un suicidio: "Me digo si no habrá algo de escandaloso en mis palabras, pues a pesar de estar tratando de contar algo muy doloroso para mí, siento cierto placer perverso al narrarlo. Tal vez tenga razón la abuela cuando me llama maníaca de las historias". Enrique Vila-Matas podría asumir los grandes rasgos de la particular fisonomía mental de su personaje. Su perversidad nace de su obediencia sin mitigaciones sentimentales o emotivas a la literatura: esta distancia le permite, como a su personaje, conservar el placer de contar aunque el tema pueda a veces rozar el dolor o el espanto. Enrique Vila-Matas no es un estoico ni un cínico, y mucho menos un sensiblero, sino un humorista que escribe después de enfriar las puntas al rojo vivo que su imaginación enciende con una facilidad y a unas temperaturas envidiables. La pulcritud y la elegancia de su prosa que, por ejemplo, se palpan en sus largas frases construidas a partir de un desarrollado sentido de la gravedad narrativa y siempre firmes después de sus derivas a la hora de caer en el punto final, son las bridas secretas que contienen los asaltos de la imaginación, para frenarla, enfriarla, depurarla

y, finalmente, darle el brillo de una calculada transparencia.

No es solamente el rondar del suicidio lo que da a los cuentos de Enrique Vila-Matas una atmósfera de excepción, sino también la sucesión tan variada de personajes y situaciones. No hay un prototipo del candidato al suicidio o a su renuncia, como tampoco existen situaciones que previsiblemente desembocan en la tentación de la muerte. Rosa Schwarzer es, por ejemplo, una custodia de un museo de Düsseldorf y, más precisamente, de "la última y más recóndita de las salas dedicadas a Klee". Aparte de la trama que se concentra en el sórdido día de su cumpleaños, el viaje que realiza la protagonista de "Rosa Schwarzer vuelve a la vida" se desarrolla entre su austera silla y los dos cuadros de Klee, *El príncipe negro* y *Monsieur Perlaçerdo*, que habitan obsesivamente su horizonte cotidiano. Lo que "acontecerá" es "la seductora llamada del oscuro príncipe que, para invitarla a adentrarse y perderse en el lienzo, le envía el arrogante sonido del tam-tam de su país, el país de los suicidas". ¿Por qué, en este caso, el suicidio momentáneo de Rosa Schwarzer es, para Enrique Vila-Matas, un suicidio ejemplar? Porque, sin el menor matiz de triunfalismo, la heroína ha descubierto un orden que le pertenece. "Nadie ha presenciado el fulgurante viaje. Y Rosa Schwarzer, eficiente vigilante, abre bien los ojos y, todavía algo mareada, recompone su figura mientras comprueba que todo sigue igual. O mejor dicho, casi todo sigue igual, porque ya no se aprecia el reclamo enamorado y constante del tam-tam de los suicidas. Inmóviles están ahora el negro del príncipe y el rosa del Monsieur. En el fondo, todo está en perfecto y triste orden. Con sentimiento amargo pero en el fondo también muy aliviada, Rosa Schwarzer siente que ha vuelto a sumirse en la grisalla de su vida, y se encuentra bien, como si hubiera comprendido que después de todo no sabemos —lo diré con las palabras del poeta— si en realidad las cosas no son mejor así: escasas a propósito. Tal vez sean mejor así: reales, vulgares, mediocres, profundamente estúpidas. Después de todo, piensa Rosa Schwarzer, aquello no era mi vida", concluye el relato de este singular viaje.

Todo es excéntrico en los cuentos de Enrique Vila-Matas, pero nada es *previsiblemente* excéntrico. "Viajar, perder

suicidios —escribe el autor parafraseando a Pessoa— perderlos todos. Viajar hasta que se agoten en el libro las nobles opciones de muerte que existen". El texto que cierra el volumen: "Pero no hagamos ya más literatura" es el fragmento de una carta, no sé si real o imaginaria, de Mario de Sá-Carneiro a Pessoa, fechada el 31-3-1916. Sus sucintas líneas dicen: "Pero no hagamos ya más literatura. Por este mismo correo (o mañana) te envío, certificado, mi cuaderno de versos, que guardarás, y del que podrás disponer para cualquier fin como si fueras yo mismo (...) Adiós. Si mañana no consigo la estricnina en dosis suficientes, me arrojaré al metro... No te enfades conmigo". Esta es la despedida, ambigua e irrisoria, que Enrique Vila-Matas envía a su lector, al final de estos múltiples viajes que conducen todos al mismo umbral y con la misma sorda ironía de la noticia que aparece en otro cuento, publicada por un periódico de Milán: "Fallece cuando se disponía a suicidarse". □

## Cántico cósmico

de Ernesto Cardenal

por Juan Malpartida

♦ Editorial Trotta, Madrid, 1992.

Por un lado, los *Cantos* de Ezra Pound, por el otro, *Canto general* de Pablo Neruda. Añádase la Biblia, una docena de libros científicos de divulgación, un paquete de informes de la CIA, agítese y desparrámese sobre cuatrocientas páginas y aparecerán doce mil versos de Ernesto Cardenal. A semejanza de las cinco horas de los discursos habituales de Fidel Castro, Cardenal nos presenta este libro de poemas, de ambiciosa proporción, en el que, remontándose al Big bang, siempre llega, sin que se sepa bien cómo, a la "revolución" sandinista. Por lo que he podido ver en la prensa espa-

ñola, este libro ha de ser uno de los mayores de nuestras letras, espejo de poesía y ejemplo para los desvariados poetas españoles. Así lo declara José María Valverde: "faltan las categorías críticas para hablar de este libro. (...) Si lo comparo con lo que se hace en este país, entre anémica y excrementicia, me quedo sin palabras". No creo que José María Valverde se quede sin palabras, se ha quedado sin gusto. Paul Bergeson Jr. nos dice en la solapa que "el poeta José Coronel Urtecho a este extenso y complejo poema lo compara con *La divina Comedia* de Dante y *De rerum natura* de Lucrecio, comparación tan atrevida como justa en muchos sentidos". Cuando Neruda publicó su *Canto* también se dijeron cosas por el estilo. Hoy es ya aceptado por lectores y críticos que se trata de un libro extremadamente desigual, con algunos poemas verdaderos y chatarras verbales y residuos tóxicos de diversa importancia. Es, por otro lado, un libro que bajo su pretendido aliento humanitario, esconde ignominias morales, ideológicas e históricas.

*Cántico cósmico* es otra cosa: es ilegible y literatura residual. En sus mejores momentos no pasa de ser un remedo de un literato con ciertos conocimientos pero incapacitado para escribir cinco versos auténticos. Diré en síntesis que este soberbio y vanidoso volumen cuenta la historia de la vida biológica y física (desde algunos libros de divulgación) para desembocar en las ideas comunistas que alimentaron los cambios sociales de Cuba y, sobre todo, de Nicaragua. En nombre de la teológica "revolución", Cardenal bendice la miseria física y moral, política y social de los países sometidos bajo ese marbete totalitario, y condena las democracias capitalistas por mundanas y carentes de una palabra que Cardenal repite y que debe ignorar lo que significa, amor. En nombre del amor fustiga con una saña que es ya conocida por su actuación en la revolución sandinista. El mundo, parece decirnos, existe para desembocar en la revolución sandinista y en el inagotable verbalismo de Cardenal. El mundo, la vida toda, se define como esencialmente amorosa y sexual. Y la historia, como inocente por un lado (Hispanoamérica, los indios, los revolucionarios) y culpable y genocida por otro (el capitalismo, Estados Unidos de América, el consumo, la bolsa, la economía...). Esto nos recuerda las ideas

fascistas de Ezra Pound cuando habla de la usura. Pondré ejemplo de esta rampolería: "presidentes de corporaciones: criminales comunes /bang! /bang!", "la creación entera pedía, pedía a gritos la Revolución". Pero qué es el capitalismo, Cardenal lo tiene claro: si la vida es esencialmente amor, "el capitalismo era un régimen en que se nos prohibía amar". El orgullo de la revolución, como se lo hemos oído reiteradamente decir a revolucionarios comunistas, es este: Cardenal habla de la falta de "cosas" (pongamos alimentos, libros, prensa, etc.) en la Nicaragua revolucionaria: "Están sin las cosas necesarias o innecesarias, pero llenos de sacrificio y orgullo los estantes vacíos, orgullo, arrogancia si se quiere, de un pueblo: los estantes vacíos". Ya sabemos que en eso ha consistido el comunismo: la pobreza para todos, aunque no para el comandante Ortega, Ramírez, o Cardenal.

Cardenal sabe muy bien cuál es la causa de la guerra: los monopolios, las grandes empresas (norteamericanas, por supuesto, ¿acaso no lo sabían?). Las guerras "se acabarán cuando se acaben los monopolios". Con esta luminosa idea se explica la guerra del Peloponeso, las guerras tribales y las guerras de los incas, aztecas y muchos otros pueblos precolombinos.

El antiguo reaccionario, admirador de Franco y de la falange (de ahí su viaje a España a finales de los años cuarenta y sus relaciones con los poetas católico-falangistas españoles), trapense, católico, comunista y finalmente voz cósmica, recoge algunas voces críticas en su libro, es decir, las sitúa, a la manera de Dante, en el cielo o en el infierno. En el primero sólo sitúa a algunas muchachas con las que no pudo llegar muy lejos (beatrices fugaces), en el segundo, a demócratas que, viendo el carácter totalitario y filocomunista que adoptaba el gobierno nicaragüense, criticaron la dictadura y pidieron elecciones libres: Vargas Llosa, Octavio Paz, Pablo Antonio Cuadra. De estos dos últimos dice que lo que ellos dicen está dictado por la Oficina 5 600, es decir de la CIA, y por eso no podían dejar que el diario *La Prensa* dijera, no lo que ellos pensaban libremente, sino lo que la CIA decía a través de ellos. Hay que ponerse colirio en los ojos después de leer cosas así.

Dos de los procedimientos literarios empleados en este libro son el *collage*

y la cita, pero esas citas suelen ser reductivas porque el fondo de este libro es profundamente ideológico. Se apropia de las imágenes y de los mundos para hacerles decir lo que en Cardenal es ya una obsesión. Pondré algún ejemplo entre los cientos posibles. "¿Y Novalis qué quiso decir? Para mí está diciendo: besuquear un bebé, pareja con caricias profundas, palmadita en el hombro, lo humano tocando lo humano, la unión de piel humana con piel humana es como tocar el Comunismo con el dedo compañosos". Esto es algo más que reducción: es una invención de lesa falsedad, aparte de pésima literatura con un ligero acento ridículo si no reprimido al mencionar las "caricias profundas". Por cierto, Cardenal condena la pornografía y cita como revista deleznable al inocente *Play boy*. Una vez más, el padre Cardenal relaciona pornografía y capitalismo, olvidando en su erudito poema, que el erotismo y la pornografía están presentes en las artes más antiguas, y muy presente en el arte griego y romano.

Cardenal es vanidosillo y nos revela su esperanza sobre este libro: "Morderán el polvo las doctrinas económicas contrarias al corazón humano, y tal vez lean este poema dentro de mil años cuando ya no se leerá *Newsweek*..." A Cardenal no le gusta mucho la prensa, por lo visto, y espera de la eternidad la venganza: las críticas se habrán disipado y la revolución de Ortega, Ramírez, Tomás Borja y Cardenal, entre otros, habrá triunfado gracias a su libro ¿no es eso? ¡Que mil años son nada! y febril la mirada!...

Pero quiero dejar claro que no sólo es un libro erróneo por su carga extremadamente maniquea sino, sobre todo, especialmente, porque es mala literatura, como por lo demás se ve en los ejemplos que vengo citando. Cardenal trata de mostrar que lo esencial en nuestra relación con nosotros mismos, y con los otros, es precisamente esa carga de otredad que padece lo uno, pensamiento que capta inmediatamente mis simpatías, y para ello, en versos por lo demás bastante proverbiales de su cántico, dice: "Toda persona es para otra persona. ¡Yo no soy yo sino tú eres yo! Uno es el yo de un tú o no es nada. ¡Yo no soy sino tú o si no no soy! Soy sí. Soy Sí, a un tú, a un tú para mí. (...) Te repito, mi amor: Yo soy tú y tú eres yo. Yo soy: amor". Esto está escrito, como todo lo demás que he citado, en verso, jugando

con su disposición espacial, pero lo podía haber escrito de cualquier otra forma: sus blancos no son significativos, o apenas lo son. En cuanto a esa confusión de pronombres, hay que recordar donde se dice esto con rotundidad poética, aunque sólo sea en un par de ejemplos: Rimbaud: *Je est un autre*, y Paz: "ni yo soy ni yo más sino más ser sin yo."

¿Cómo comprender, pues, su repercusión? Sólo se puede comprender si se analiza no la historia de la estética de nuestro siglo sino la de las creencias: las mismas que llevaron a muchos pueblos a convertirse en esclavos de pasiones totalitarias, revolucionarios pero glélidos cálculos del espíritu de sistema. □

## Introducción a la poesía oral

de Paul Zumthor

por Víctor Sosa

• Taurus Humanidades, Madrid, 1991.

La voz. Esa voz primordial que se adelanta a la palabra y que la precede como expresión, la que "se aloja en el silencio del cuerpo como lo hizo el cuerpo en su matriz". Grito natal, grito de guerra, voces de alegría y de dolor, dinámicas emocionales éstas próximas a convertirse en canto. Para Paul Zumthor en el principio fue la voz: el soplo creador ("el soplo de Yavé engendra al universo como engendra a Cristo") que sobrepasa a la palabra y que la contiene. En efecto: la voz no produce el lenguaje, éste transita por ella y gracias a ella es. La voz: "reminiscencia corporal profunda" que remite y emana del cuerpo físico, cuerpoinstrumento que nos singulariza y nos constituye pero que también nos vincula con la unidad perdida, ese otro cuerpo que es todos los cuerpos, todas las voces: cuerpo sonoro del origen mítico del mundo.

De esta manera, la existencia biológica

de la voz se complementa, necesariamente, con la conciencia mítica y religiosa, con el erotismo inaugural anterior a la instauración de un espacio-tiempo mensurable. La voz, entonces, como origen.

Desde esa perspectiva en que Paul Zumthor aborda la tarea de dotar de una base teórica a la investigación de la poesía oral. Propone, para tal efecto, cuatro caracteres tipológicos: una oralidad *primaria* o *pura* —sin contacto o previa a cualquier sistema de simbolización escritural; una oralidad que coexiste con la escritura y que puede funcionar de dos maneras: como oralidad *mixta* —cuando la influencia de lo escrito permanece externa a ella— o como oralidad *segunda* —cuando se re-compone a partir de la escritura, en un medio donde ésta predomina sobre los valores de la voz; finalmente, una oralidad mecánicamente *mediatizada*, diferida. Zumthor polemiza con los múltiples formalismos dominantes en la teoría literaria contemporánea que han "hipertrofiado la atención al texto como muestra superior de aquella indudable sacralización de la letra". Cierto Zumthor: a nadie se le ocurre negar la enorme importancia de las tradiciones orales que atraviesan la historia de la humanidad, pero su apasionado "peregrinaje por Oralía" no justifica ejemplos tan burdos como el siguiente: "...cada año se componen en Francia diez mil canciones para tres mil cantantes profesionales y cuya grabación produce cientos de discos... A pesar de la elocuencia de tales cifras, la mayoría de los poetas las ignoran." Pero ¿de qué se trata señor Zumthor? Todos sabemos que la poesía poco o nada tiene que ver con la elocución mediatizada y socialmente establecida. La verdadera poesía se encuentra al margen de este mundo, está en otra parte: tal vez en la glosolalia de los hospitales psiquiátricos y en las solitarias revelaciones urbanas, en el lenguaje prelógico de los niños y en la transferencia erótico-amatoria, pero casi nunca la encontraremos —salvo muy honorables excepciones— en el último *hit* discográfico del cantante de moda.

Si aceptamos la verdad a medias de que la poesía se refugia en el texto, también debemos aceptar su permanente trascendencia (recordemos a Rimbaud), su intento —muchas veces fallido— de encarnar en la vida. El siglo XX ha sido testigo y protagonista de tal aventura icárica: los poemas fonéticos de Hugo

Ball haciendo trizas el lenguaje a golpes de tambor, las experiencias iniciáticas (vedas, tarahumaras) de Antonin Artaud —quien, tal vez más que ningún otro, le devolvió a la voz su papel protagónico—, el silencio irónico de Marcel Duchamp cerrando, como paradigma poético, las puertas de la modernidad. Todo esto se traduce en una trascendencia *material* de la poesía escrita en fuga y en litigio permanente con la dictadura de la palabra; anhelo y nostalgia del hombre racional por aquella *tierra pura* (¿oralidad *primaria*?) donde el cuerpo de la voz se fundía con el cuerpo del mundo.

El concepto de *performance* —que Zumthor utiliza desde una perspectiva etnológica— no está reñido, entonces, con la tradición poética de la vanguardia, veamos: "La *performance* es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora", para agregar más adelante, "sea lo que evoque por medios lingüísticos el texto dicho o cantado, la *performance* le impone un referente global que es del orden del cuerpo. Es por el cuerpo por lo que estamos en el tiempo y en el espacio: la voz, esa emanación nuestra, lo proclama." La *performance*, así entendido, está más cerca de un contexto con tradición oral vigente como sería el caso del África negra o de la América indígena. En el estudio de Zumthor los ejemplos abundan: desde los antiguos himnos órficos y los cantos de caza de los pueblos africanos, pasando por la literatura de "cordel" del nordeste brasileño y el corrido mexicano, hasta las liturgias cristianas y judías o el blues de los negros norteamericanos. Pero también está presente en nuestra realidad hipertecnológica (oralidad *segunda*) a través de los conciertos multitudinarios de rock donde la "polifonía de información" (Barthes) pasa por una escritura del cuerpo —un grafismo trazado por la presencia corporal en toda su expansión: rito, danza, teatro, unificados sus elementos por medio de la voz portadora de lenguaje. Por otra parte, la llamada "poesía sonora" también se alimenta de las fuentes orales integrando a los medios a su producción (oralidad *mediatizada*): poetas como Burroughs, Novak o Cage —nos dice el autor— re-oralizan, de esta manera, el discurso de la escritura; en otro orden, Caetano Veloso, en Brasil, parte de un poema "concreto" de Augusto de Campos pa-

ra construir un drama vocal que alcanza los límites del lenguaje articulado; reconciliación de la palabra viva y la palabra escrita: reencarnación.

A estas alturas queda claro que Zumthor favorece el retorno de la voz, pero —en su afanoso intento por devolver al hombre el fuego— acaba satanizando con ingenuidad apresurada el espacio de la escritura —escritura como Caída, como cárcel, como Mal— y desde ese mismo espacio escritural anatemiza: "Uno de los síntomas del mal fue sin duda, desde el origen, lo que nosotros llamamos literatura". La divergencia, así planteada, se torna insalvable. Sólo nos queda el consuelo de Heráclito (para no enemistarnos con Zumthor: hay quien dice que nada escribió y que su enseñanza fue oral ante un selecto grupo de discípulos: ¿*performance* presocrático?), dijo el filósofo de Efeso: "Los hombres ignoran que lo divergente está de acuerdo consigo mismo. Es una armonía de tensiones opuestas, como el arco y la lira". Paul Zumthor, en su apasionado compromiso con la voz, también parece ignorarlo. □

## Política, despotismo y mística en la China antigua

de Jean Levi

por Hugo Diego Blanco

• Alianza Universidad, Madrid, 1991.

El ánimo del rey de Yue encalló en hondas preocupaciones después de que una lamentable temporada de cosecha puso en peligro la tranquilidad de su reino. La única salida que le quedaba era pedir ayuda al rey vecino. Cuando la noticia llegó a los oídos del gobernante del reino de Wu también recibió de uno de sus ministros el consejo de utilizar la ocasión para someter al reino de Yue. "Señor, envía soldados en lugar de granos" —dijo. Pero el rey de Wu, a pesar de tener

afinado el sentido de la guerra y la conquista, consideraba que la virtud no era un delirio de los moralistas sino un escudo de imperios poderosos: "No se ataca a un enemigo arrodillado", contestó, al tiempo que daba la espalda a su ministro. Pasaron algunos años y una catastrófica cosecha impuso un estado de inquietud en el reino de Wu. El rey consideró que era el momento de pedir ayuda al vecino que tiempo atrás había padecido las mismas dificultades. El rey de Yue no necesitó el consejo de ningún ministro astuto para saber que era el momento de atacar y destruir el reino de Wu.

Podría decirse que las consecuencias éticas y filosóficas que se encuentran encaramadas en las ruinas de esta pequeña historia forman la recóndita superficie que Jean Levi explora con la misma decisión que un violinista emplea al interpretar una sonata aguda y triste.

*Para vencer, todos los medios son buenos.* Esta frase junto a palabras como *astucia, perjurio, violencia, asesinato, manipulación, crueldad, enemigo*, galopan como una franca avanzada en los inestables dominios de China en la época de los reinos combatientes (siglo V antes de la era cristiana). Jean Levi dice que en aquellos años el tiempo se escapó de la cárcel de las reglamentaciones y ritos que los chinos habían construido. Sofistas, estrategias y mercaderes arrebataron a la política el ingenuo disfraz que la moral le proporcionaba y quisieron atrapar con una red de artimañas el alma y los instintos de los hombres.

Vender y matar eran los verbos más utilizados en esa época y curiosamente el monosílabo *sha* designaba ambas actividades; una realidad turbulenta y una palabra verdadera. Para los comerciantes la política era otro negocio y al aliarse con los poderosos en la gestión del Estado hicieron de la dirección política un templo en donde se exhalaban las consecuencias del espíritu mercantil. No era extraño comparar las utilidades que producía la inversión en un príncipe con las que redituaba una provisión de bovinos. En las *Estratagemas de los reinos guerreros* se relata la historia de un gran empresario que en Handan conoció al príncipe de Qin en calidad de prisionero. Cuando el negociante regresó a sus dominios tuvo la siguiente conversación con su padre:

—¿Cuánto produce la agricultura?

—El dúcuplo de la inversión inicial.

—¿Y la venta de jade?

—El céntuplo.

—¿Y poner a un príncipe en el trono?

—¡Eso supera todo cálculo!

—Entonces —dijo el hijo—, trabajando hasta el agotamiento para hacer producir a la tierra apenas puedes alimentarte y vestirme, mientras que consolidando un Estado y situando a un príncipe, amasas un patrimonio para muchas generaciones. Ese es el oficio que me va.

El comerciante Lu Buwei intrigó, manipuló al mismo tiempo que invertía una considerable fortuna para que Yieren gobernara el reino de Qin. Al final sus esfuerzos tuvieron recompensa al ser nombrado primer ministro del Estado más poderoso de China.

Comerciantes y políticos especularon con el dinero y las ideas. Todos buscaban enriquecerse y utilizaron los medios que tenían a su alcance. La inestabilidad política provocó además de los enfrentamientos directos un efecto intelectual en las artes conjeturales; la diplomacia, la estrategia y la sofística se convirtieron también en un campo de batalla en donde se enfrentaban filósofos de múltiples escuelas. La astucia dejó de ser un tropiezo para convertirse en el fundamento de los discursos. La capacidad de engañar y volver al revés los argumentos del contrincante colocaron a la habilidad retórica de los sofistas en un lugar privilegiado en la lucha por el poder y la riqueza. "Se asiste a una orgía retórica —escribe Jean Levi—; los letrados ambiciosos tienen que captar la atención de los señores hastiados". De lo que se trataba era de transformar en argumento falaz uno verdadero, una posición débil en fuerte, una negociación desventajosa en afortunada. O al contrario. Pero todo mediante la palabra. El discurso como creador de la historia. "El discurso es también un acto político. Para influir en los acontecimientos de la época, hay que saber convencer: persuadir a los príncipes primero, hacerles creer que sus consejos son los mejores, los únicos acertados; pero también confundir, engañar con argumentos especiosos y con falsas buenas razones a los adversarios de sus señores. Los políticos hacen caer en la trampa a sus rivales con hábiles arengas, los envuelven en las redes de una elocuencia más brillante que los adornos de las mujeres..." Tal vez aque-

llas historias chinas que hemos leído como literatura fantástica deben mucho de su lógico contenido a la tradición sofista que convence engañando. La confusión de estrategias con estratagemas dieron más poder que muchas guerras. Zhi Po ordenó fundir una enorme campana de bronce para regalarla al reino de jiyou, que era un territorio rico aunque pequeño y estaba rodeado por desfiladeros y veredas que imposibilitaban el desplazamiento de un ejército. El mismo día que el príncipe de jiyou recibió el memorial en donde se le informaba del regalo, mandó construir un camino que permitiera el acceso hasta la capital del carro que transportaba la campana de bronce. El inocente príncipe ignoraba que atrás del regalo marchaban las legiones conquistadoras de Zhi Po.

El ejercicio de la *inteligencia astuta* fundó una manera de razonar que trenzó a las esferas del pensamiento con las del poder. Maquiavelo podría haber pasado como un hombre virtuoso al lado de aquellos sofistas, especialistas en conjeturas, que ofrecían su arte al mejor postor. Quizá por esto Lao Tse lanzó la siguiente flecha: "Gobernar a un país con inteligencia es llevarlo a la ruina". La habilidad, la astucia, la falta de escrúpulos, el fondo de la violencia, la manipulación, los rumores, son instrumentos que los príncipes utilizaban para mantenerse en el poder. Cierta ingenuidad académica balbucea incesantemente una fábula que asume como teoría y nos relata la historia de una cultura en donde la objetividad de fuerzas colectivas hace imposibles las intrigas y las conjuras. Ignoran a Maquiavelo y a los sofistas chinos, también al mundo que nos rodea.

En los *Funcionarios divinos* Jean Levi hunde su oficio de sinólogo en los sótanos de la historiografía china para rescatar un episodio crucial de la cultura del Imperio Celeste. Pero no sólo es un libro certero por su erudición, al mismo tiempo es placentero por su imaginación y su escritura y por el sustrato de poesía y universalidad que tiene la historia de la *inteligencia artera*. □