

LOS LIBROS



RAFAEL-JOSÉ DÍAZ

VISLUMBRES DE LA INDIA

De Octavio Paz

Seix Barral, Barcelona, 1995.

Larga y extremadamente fructífera ha sido la relación de Octavio Paz con la India. Ya desde *Ladera Este* (1969), uno de sus mejores libros de poemas, el pensamiento, el arte y la literatura de las diversas tradiciones del subcontinente son abordados por el poeta mexicano desde una irrenunciable pasión crítica. *Conjunciones y disyunciones* (1969) y *El mono gramático* (1974), libros en prosa que se adentran, especialmente este último, en el territorio de la escritura poética, han sido escritos también bajo la tempestad o el temblor de esa fascinación por la India. Pero no son el arte y el pensamiento, sin embargo, las únicas incitaciones que tiene para Octavio Paz este gran país. La cocina, el vestuario, las costumbres, las lenguas, en fin, todo aquello que encarna y habita en el interior de las sociedades humanas y se presenta como signo o figuración de lo más profundo, del *enigma* de esas sociedades, atrae e incita a Octavio Paz a la escritura. Una escritura, la suya, que es tanto un teatro de signos, una danza en la que

el lenguaje se celebra a sí mismo al tiempo que celebra al mundo, como un escenario para la meditación y la reflexión crítica.

Vislumbres de la India no quiere ser leído como "unas memorias: estas páginas, aunque rozan la autobiografía, son una introducción a mis tentativas por responder a la pregunta que hace la India a todo aquel que la visita". En efecto, en varias ocasiones insiste Octavio Paz sobre la naturaleza de "ensayo" del libro. Lo es, sin duda, pero de un modo, tal vez, peculiar: la vivencia real es el centro generador de estas páginas, donde se habla de hechos estudiados y al mismo tiempo vividos. Doble intensidad, camino doble del conocimiento. La contemplación de las esculturas eróticas de la Isla de Elefanta conduce a la vez al abrazo de los cuerpos y al estudio fascinado del arte hindú. Pero, ¿no son, en Octavio Paz, estos dos movimientos uno solo y el mismo? ¿Cómo establecer diferencias en la continuidad sagrada de lo Uno?

La pregunta que hace la India a todo aquel que la visita. Este libro es sobre todo un madreporario de interrogantes. La pregunta por la nación india, la pregunta por la vigencia de las castas, la pregunta por el tiempo, la pregunta por la liberación del tiempo... Y todo ello encuadrado en el cautivante relato de las sucesivas estancias del autor en la India: la llegada a Bombay, la descripción del primer día y la primera noche en esa ciudad (y aquí la prosa se convierte, de un modo casi imperceptible, en largos versículos destinados a recoger la realidad abigarrada y variopinta de esa

gran urbe). Preguntas que se ven respondidas una y otra vez, en una suerte de rueda de las reencarnaciones del lenguaje, en busca de una liberación final de la pregunta, de una *moksha* de la palabra y del pensamiento.

En el capítulo final, "Lo lleno y lo vacío", Octavio Paz retoma algunos de los temas de *Conjunciones y disyunciones*, y propone un lúcido balance de las ideas filosóficas y religiosas de la India. Como en su libro anterior, *La llama doble* (1993), el tema del erotismo (y su negación complementaria, la castidad) centra muchas de estas páginas. Siguen vislumbrándose, a través del tejido del lenguaje, los dos signos contrarios, el cuerpo y el no-cuerpo, que el autor mexicano rastrea desde hace mucho en las civilizaciones de Oriente y Occidente.

La pregunta por el tiempo, desarrollada en numerosas páginas de *Los hijos del limo* (1974), así como las tensiones y conmociones derivadas de la introducción de lo que Octavio Paz llama el tiempo moderno en el seno de culturas que, como la hindú, poseían —y poseen— una concepción distinta del tiempo, es también el objeto de las páginas finales de *Vislumbres de la India*. Muy lúcida me parece la idea de que "la aparición del tiempo moderno resultó en una inversión de los valores tradicionales, lo mismo en Europa que en Asia: ruptura del tiempo circular pagano, destrucción del absoluto intemporal hindú, descrédito del pasado chino, fin de la eternidad cristiana". No es de extrañar, por lo tanto, que estas reflexiones acaben con "una pregunta que nos

engloba a todos: ¿en qué tiempo vivimos?"

Las últimas páginas del libro contienen una "despedida" en la que Octavio Paz relata su regreso de la India, por razones políticas relacionadas con las revueltas estudiantiles en 1968. El camino se invierte, casi veinte años después: de Delhi a Bombay, en tren, y una vez allí, una nueva —tal vez la última— visita a la Isla de Elefanta (su primera experiencia del arte de la India), acompañado ahora de Marie José. Caverna de las reminiscencias, tiempo suspendido entre un pasado flotante, evaporado pero aún vivo en la memoria, y un futuro que se abre, incierto, como puertas que dieran a lo desconocido. Aquel instante, aquel mínimo fragmento de presente, encarna en un poema escrito entonces, publicado en *Ladera Este*, y entregado ahora de nuevo, al final de estas páginas, como un breve signo de la liberación del tiempo, de la *moksha* de los hindúes. La última visión pertenece ya al absoluto intemporal: *la luz sobre el mar; la luz descalza sobre el mar y la tierra dormidos.* ❧

RAFAEL ROJAS

EL PRINCIPITO O AL POLÍTICO DEL PORVENIR

De Fernando Escalante
Gonzalbo



Cal y Arena, México, 1995.

El papa Clemente VII, el emperador Carlos V y otros políticos renacentistas debieron leer *El Príncipe*

de Maquiavelo. Se sabe que Federico el Grande y Napoleón Bonaparte no sólo lo leyeron, sino que lo refutaron, a partir de la experiencia despótica de la Ilustración. Pero ya desde el siglo XIX, aparecen los primeros príncipes *postmaquiavélicos*.

Napoleón III, aunque parezca un estadista bastante astuto, prefiere la densidad doctrinal de Renan o Taine a la levedad técnica de Maquiavelo. También Bismarck, quien define la política —muy maquiavélicamente— como "el arte de lo posible", justifica sus maniobras con principios ajenos a la razón pura de estado. Uno y otro, por ser estadistas románticos, piensan más en la Nación que en el Estado y, a la vez, actúan más por su Estado que por su Nación.

Lo mismo podría decirse de Disraeli, Gladstone y otros políticos ingleses del siglo XIX. Para ellos, como anotaba Taine en sus viajes, la política no es la *praxis* de ideología, moral o doctrina alguna, sino "una cuestión de tacto, en la que debe procederse por conveniencias, transacciones y compromisos". Sin embargo, no había una propuesta parlamentaria o un decreto gubernamental de Disraeli o Gladstone que no se inspirara en la moral victoriana, la teología de Pusey o el liberalismo de John Stuart Mill.

De modo que ese magistrado *postmaquiavélico*, que surge en la época romántica, es un lector vergonzante y clandestino de *El Príncipe*. Puede seguir al pie de la letra cada una de sus recomendaciones, pero nunca lo admitirá en público. Raymond Aron lo ha documentado ampliamente: desde el siglo XIX, la política se vuelve cada vez más maquiavélica, mientras los políticos sienten, como nunca antes, la necesidad de descalificar el maquiavelismo. Los príncipes modernos ocultan su *Enquidion* político, convierten a Maquiavelo en tabú.

La política mexicana se origina

en la época romántica. México carece de una tradición clásica en la que figuren estadistas maquiavélicos, al estilo de Mazarino, Richelieu o el conde-duque de Olivares. Quizás por eso, y por la vehemencia de la ideología nacional, en México se experimenta con mucha fuerza la paradoja del maquiavelismo moderno.

Los políticos mexicanos han demostrado una gran capacidad para la eficacia del poder, es decir, una excelente *virtu* maquiavélica en lo que atañe a la edificación de un dominio patrimonial, a su conservación y aprovechamiento. Se han hecho del principado por la fuerza, el ingenio o la fortuna; pero siempre haciendo "buen uso de la crueldad", como recomendaba el célebre florentino. Han sido más avaros que dadivosos, menos amados que temidos, tan severos como clementes. Han sabido atribuirse "buena fama" antes de subir al trono y se han ganado a sus partidarios con riquezas, cargos y dignidades.

Sin embargo, Nicolás Maquiavelo nunca figuró entre las preferencias doctrinales de los políticos mexicanos. Desde el siglo XIX, nuestros estadistas han leído a Suárez, a Burke, a Constant, a Stuart Mill, a Marx, a Lenin, a Keynes, a Friedman. No a Maquiavelo. Ni siquiera podría hablarse, en algún caso, de una "lectura secreta" de *El Príncipe*, como la que Aron descubrió en Charles de Gaulle. Es difícil demostrarlo, pero, seguramente, la mayoría de ellos admitió esa noción vulgar de lo *maquiavélico* como puesta en escena de la maldad, la ambición y la falta de escrúpulos.

Lo mismo intelectuales (Lucas Alamán, Melchor Ocampo o José Vasconcelos) que políticos poco letrados (Vicente Guerrero o Emiliano Zapata) parecen compartir el estereotipo romántico de "Maquiavelo, el príncipe de las tinieblas; el ministro de Satanás". Aun los estadistas más instrumentales,

más eficaces —Porfirio Díaz o Plutarco Elías Calles— difícilmente rebasarían esa idea peyorativa del maquiavelismo. De modo que en el México moderno, los políticos no han concebido la política, al modo de Maquiavelo, como una esfera autónoma, con valores y prácticas, independientes de la moral, la religión o las ideologías. Por tratarse de estadistas que justifican sus actos desde el imaginario político moderno, no podía ser de otra manera.

Resulta sorprendente, entonces, que, a finales del milenio, aparezca entre nosotros un manual neomaquiavélico sobre el arte de gobernar. Me refiero a *El Principito o Al político del porvenir*, del sociólogo Fernando Escalante Gonzalbo. Si hay una certeza que recorre este libro, desde la primera hasta la última página, es la de que "la política tiene una lógica general, una forma propia y distinta que se repite, como un tema con variaciones, en todas partes y en todo tiempo". No sólo la premisa teórica es la misma, sino que la estructura, el estilo y hasta el lenguaje son sumamente parecidos a los de *El Príncipe* de Maquiavelo.

Se trata, sin duda, de un formidable ejercicio de reescritura y de una vuelta refinada a los motivos de la política clásica. Por momentos, el texto parece traducir la escritura de Maquiavelo, a través de metáforas que proyectan sobre la modernidad mexicana las instituciones políticas del Renacimiento italiano. Así, por ejemplo, al discursar sobre si las "fortalezas son útiles o nocivas" se refiere a los partidos y al hablar de la conveniencia de un "ejército de mercenarios" quiere destacar la funcionalidad de soldados con escasos sentimientos patrióticos.

Aunque la formalización de la política, que concibió Maquiavelo, ha resultado ser casi universal, su raíz histórica es bastante limitada. La Italia del Cinquecento, dividida

en pequeños estados, es el escenario que motiva la escritura de *El Príncipe*. De ahí que aquel manual describa las técnicas de gobierno dentro de los Principados —no dentro de las Repúblicas, a las que Maquiavelo dedicó sus *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*— y, en particular, dentro de los Principados no hereditarios o "nuevos", que se conquistan por la fuerza o se adquieren por medio de alianzas dinásticas.

También Escalante, a pesar de sus esfuerzos por articular un discurso *sub specie aeternitatis*, inscribe su formalización en la experiencia política de las Repúblicas y, sobre todo, en la experiencia política de las que llama "Repúblicas mafiosas". Un caso típico entre estas —tal vez el más recorrido y el que mejor conoce Fernando Escalante— es el Estado mexicano.

En el "Prólogo para persas" se dice que *El Principito* es "resultado de una investigación en la que México es sólo objeto incidental". Por ser una advertencia al lector persa no deberíamos tomarla muy en serio. Es cierto que Escalante ilustra algunos procedimientos políticos con alusiones a Richelieu y Olivares, a Talleyrand y Danton, a Churchill y Roosevelt, a Carlos Andrés Pérez y Fidel Castro. Pero la mayoría de los ejemplos se remite a la vida política mexicana. En cada capítulo, la exposición de las normas y rituales que debe seguir un estadista mafioso se apoya en pasajes de la historia política de México.

Y aquí aparece el punto de continuidad entre *El Principito* y *Ciudadanos imaginarios*, el libro anterior de Fernando Escalante. Desde el siglo XIX, la acumulación de prácticas clientelares, de fugas de la legalidad, de simulaciones modernas, hace que el Estado reproduzca los vínculos de la familia. Para ingresar y permanecer en ese Estado, los políticos tienen que observar reglas y patrones muy dife-


rentes a los de una moral cívica, republicana y democrática.

El Principito enseña al político mexicano del porvenir cómo puede alcanzar el éxito dentro de un Estado mafioso. Ese "arte de gobernar", que ofrece Escalante, es la formalización de una política a la mexicana o, si se quiere, la "normalización" ética de las corruptelas estatales de México. El ser histórico de la política mexicana se convierte en el deber ser moral del político futuro. Sólo que este grado de realismo, desde los tiempos de Maquiavelo, es inconcebible sin una buena disposición para la ironía. Y en el libro de Escalante se percibe la intención irónica desde la primera página. Apenas abrimos *El Principito*, el autor nos advierte que su lectura "es cosa muy perjudicial y hasta diría que la más a propósito para destruir a cualquier república".

Un manual, un *Enquidion*, como bien sabía Epicteto, es un cuaderno estoico: el libro que "está en la mano"; no el que está al alcance de la mano, como un volumen de cabecera, sino el que, literalmente, cabe en la mano. De modo que un manual requiere más de su lector que cualquier otro libro. Todos los manuales clásicos, contemporáneos de *El Príncipe* (el *Enquidion* de Erasmo, *El Cortesano* de Castiglione, el *Oráculo manual* de Gracián) y otros más recientes, aunque menos ponderados, como el manual de urbanidad de Carreño, han prefigurado a un lector que, en efecto, los ha leído.

Me pregunto si los estadistas mexicanos leerán *El Principito* de Fernando Escalante como lo que presume ser: un texto de iniciación en la política mafiosa. Sospecho que no lo leerán; al igual que sus antepasados no leyeron *El Príncipe* de Maquiavelo. En todo caso, lo leerán como un *antimanual*, es decir, como el conjunto de reglas que un buen político mexicano jamás deberá seguir. Escalante nos habrá

ayudado a responder esta pregunta si uno de sus capítulos se titulara: "De la instrucción del *Principito*. Y de si es conveniente o pernicioso leer manuales sobre el arte de gobernar".

La paradoja del maquiavelismo sigue en pie. Tal vez, por tratarse de la primera adaptación mexicana de la cultura política clásica, *El Principito* suscitará esas "lecturas secretas", de las que hablaba Aron. Es probable que algunos estadistas de hoy y mañana lean, clandestinamente, este libro, para realizar sus máximas con acciones y negarlas con discursos. Pero siempre el autor tendrá a su alcance un lector cautivo: el letrado que hace la lectura *esquizoide* del texto, el intelectual que lee imaginando cómo leerá el político. 

TERESA DEL CONDE

LAS ILUSIONES DE LA MODERNIDAD

De Bolívar Echeverría



UNAM/El Equilibrista,
México, 1995.

El libro tiene nueve capítulos, que pueden leerse como unidades independientes pero que están estrechamente vinculados. Cada uno lleva una apostilla cuyo símbolo está en el apartado "La identidad evanescente", que gira en torno al mito de Babel; símbolo que, asimismo, sirve para introducir la noción de mestizaje cultural, ya tratada en otro libro del que es compilador y coautor el propio Bolívar Echeverría.

El punto de partida de *Las ilu-*

siones de la modernidad enuncia que las épocas de transición suponen mutaciones readaptativas. Yo casi diría que todas las épocas son de transición. Pero cuando se presentan quiebres que cambian el curso de las ideas y de la sociedad en general, nos encontramos ante acontecimientos clave de los que está llena la historia de Occidente. Al parecer vivimos una de esas épocas.

¿Tiene una meta la historia? Desde mi punto de vista, no, porque ni siquiera nos es posible pronosticar nada; si acaso inferir uno u otro acontecimiento. Bolívar Echeverría plantea dos opciones que, si entiendo bien, constituyen en cierto modo metas: el destino de la utopía socialista o la biografía del poder planetario. ¿Cuál tiene la capacidad de subsumir al otro y de ser su "verdad"? Yo creo que ninguno porque ¿dónde estaría esa verdad?; sería siempre una verdad parcial y aleatoria dado que la historia no es teleológica, aunque los líderes lo sean. El futuro a largo plazo es tan escatológico como la vida eterna. Me parece que debemos aceptar la condición en línea quebrada que nos han deparado los acontecimientos y tener en cuenta que el azar existe.

Bolívar Echeverría acaba por confesarse que capitalismo y socialismo han fallado por igual y que la voluntad de huir no es únicamente el resultante del socialismo real y de las frustraciones que generó, sino que existe también la voluntad de huir del capitalismo y de los infiernos que genera. Cosa en la que estoy perfectamente de acuerdo aunque la huida del capitalismo se presente en porcentajes más bajos que su contraria, debido a que las masas, incluyendo a las más depauperadas, no se encuentran involucradas en ella. Es por tanto muy cierto que no hay ya lugar existente hacia donde pueda encauzarse la voluntad de huida.

El capitalismo va mancornado a un proyecto de modernización,

dice Echeverría. Así es, se trata de un proyecto que empezó a gestarse en las ciudades-estado italianas y en las de la liga hanseática desde los siglos XV y XVI. El proyecto, me parece, no sólo tiene que ver con la acumulación de capital, la oferta-demanda o el *laissez faire* que trae consigo la competencia. Tiene que ver también, en gran medida, con el proyecto humanista que considera al hombre como escala de todas las cosas, lo que redundó en el individualismo. Aquí el socialismo es planteado como movimiento dirigido a abandonar el proyecto capitalista de modernidad, pero no la modernidad misma. Es decir, el socialismo nace del capitalismo, y su proyecto en ese sentido es amplísimo. Una de sus alternativas fue el bolchevismo, definido por Echeverría como "figura despótica peculiar de gestión política". Por cierto, el autor habla del "imperio ruso", no de la URSS, como habla también de "la dinastía bolchevique".

Se admite que la perspectiva socialista mantiene su actualidad porque constituye un cuerpo crítico del capitalismo; por mi parte, creo que aquí se encuentra el *quid* de todo este libro y su absoluta pertinencia para quienes lo lean con la atención y el tiempo que requiere. Es un libro que hace pensar. En la crítica referida se plantean tres puntos básicos:

1. La irracionalidad destructiva entre hombre y naturaleza. "La destrucción incontenible de la naturaleza la obliga a cumplir un papel de simple fuente de recursos". Así es, sin duda, desde la horda primitiva hasta ahora; pero la naturaleza, como la historia, no es un ente al que se le puede obligar a algo. Empero, nos damos cuenta de que el saqueo a la naturaleza perpetrado por el ímpetu modernista es obscuro y pone en peligro a la propia modernidad.

2. El capitalismo opaca las posibilidades que la modernidad deja

abiertas a la democracia, "obstruye la toma de decisiones libre y soberana". Me parece utópico lo de la toma de decisiones libres y soberanas: esa toma de decisiones, aún en la más democrática de las sociedades, se hace a través de representantes que encarnan el querer de muchos, pero nunca de todos.

3. En la socialización capitalista "las clases se estratifican porque existe la mancuerna poder-dinero". Aquí se prevé, entiendo, el concepto de globalización, que nunca puede ser tal en todo el planeta, debido a la disparidad de identidades y de sociedades que lo pueblan.

En el párrafo referido al desvanecimiento del socialismo real, el autor, acorde en todo momento con su método, plantea un par de opuestos: ¿fracasó el socialismo real por su excesiva lejanía del capitalismo? o bien, ¿fracasó por estar tan cerca que la cercanía redundó en falta de radicalidad respecto a la alternativa que representaba? Creo que aquí debió tomarse en cuenta aquello tan abstracto que Malraux llamaba "la condición humana" y que estos fracasos están entremezclados con otras cosas, como las pulsiones destructivas.

El capítulo titulado "A la izquierda" es quizá el más filosófico y bello de todos. Incluso se ayuda de ciertas nociones escolásticas al hablar de las cosas que transitan de un estado a otro: "la sustancia sólo puede existir realmente si una forma viene a poner límites a su inquietud dispersante, pero como la sustancia rebasa cíclicamente los bordes de la forma establecida, propone ella misma el esbozo de nuevas formas. La sustancia crece y se reacomoda y la forma se ve impelida a solicitar rasgos nuevos y a prescindir de los caducos". Este párrafo en lo personal me parece idóneo para explicar ciertas connotaciones que están presentes en los procesos creativos de los pintores o de los escritores; si bien aquí

las palabras se emplean, también en par de opuestos, para diferenciar las actitudes progresistas de las involutivas o reaccionarias. En el primer caso la forma actúa sobre sí misma, amplía sus márgenes de tolerancia e integra esbozos ajenos a ella. Crea remansos de utopías realizadas (en cuyo caso no serían utopías), saluda al futuro, pero no se despiden del pasado. En el segundo caso la forma se rigidiza: el futuro es sometido y devorado por el pasado, la forma actúa como agente debilitador de la sustancia. El símil forma-sustancia aparece en otro capítulo y en la página 145 del capítulo "Marx y la modernidad" se explicita lo que el lector ha intuido páginas atrás: la sustancia es lo real, la forma es la interiorización social de los procesos.

En el capítulo "Posmodernidad y cinismo" encontramos una frase de oro que aquí transcribo: "volcar un poco de ironía sobre la propia seguridad". Eso implica un sano escepticismo que va contra la tendencia a dogmatizar y a absolutizar. La ironía nunca es cínica. El cínico para el autor es "alguien que ejerce la corrupción como sustituto válido del respeto a la ley. Alguien que utiliza en beneficio propio los puntos de fracaso de una forma institucional vigente". Existe un dicho popular que se relaciona con esto: "a río revuelto, ganancia de pescadores". Sigue a este asunto la consideración sobre el finisiglo que estamos viviendo. La política de los estados occidentales, de ser administradora de la abundancia posible (de una promesa) ha pasado a ser administradora de una escasez inevitable. Eso nos viene muy bien a los mexicanos, sobre todo a partir del régimen de José López Portillo, cuando se anunció que debíamos prepararnos para administrar riquezas inauditas. Hay un párrafo breve que es todo un editorial: "contentarse con ser la administración de una crisis declarada insu-

perable y serlo de manera cínica, es una muestra evidente del estado de agotamiento de la política económica".

Debido a mis propios intereses teóricos y a mi limitada comprensión de muchos de los temas que el autor trata con densidad y rigor, el capítulo que me pareció más interesante es el titulado "El dinero y el objeto de deseo", que comienza por establecer la diferencia entre el instinto sexual animal y el eros privativo de la especie humana debido, creo yo, a que el amor se inventa sobre determinada otredad y es en buena medida creación propia. Al hablar sobre los objetos sacros que adquieren o adquirieron carácter de fetiches, el autor vincula el término a las sustituciones fetichistas que se realizan en la vida amorosa, cosa de la que los poetas e ilustradores simbolistas nos dan amplia cuenta: *pars pro toto*. El fetiche sagrado y el fetiche erótico son arcaicos en la psique humana. Marx utilizó el término acuñado en 1887 por Binet en su crítica a la economía política y eso introduce el término "fetiche económico". Los tres tipos de fetichismo aquí señalados están, para Echeverría, oscuramente conectados entre sí. El fetiche económico se parece a los otros dos en que también es testigo y accesorio de un sacrificio: el que los seres humanos hacen al sacrificar una forma de existencia en la que se es individuo concreto por otra en la que la individualidad exige autolimitación.

Cuando leí por primera vez este libro, no obstante, dejé anotado al final del capítulo sobre fetichismo lo siguiente: "Texto muy sugerente que quedó inconcluso debido, probablemente, a cierto apresuramiento o a que el autor no quiso anotar reductos de la experiencia personal."

Daré breve cuenta de los tres capítulos siguientes: el primero está referido a la terrible ambivalencia que el autor, justificadamente,

experimenta ante Heidegger. Le concede excepcional penetración con todo y su "afinidad electiva" con el nacional-socialismo y su endiosamiento de la "bestia rubia" de la que Nietzsche ya había hablado cayendo a veces en confusiones. El capítulo desemboca abordando las dos grandes violencias perpetradas por dos líderes políticos del siglo XX: Hitler y Salin. La del nazismo era concomitante y la segunda ajena o innecesaria a lo que es el comunismo; con lo cual el nazismo queda condenado, al contrario del comunismo, que fue víctima de la personalidad de uno de sus más determinantes líderes prácticos. A esto sigue el capítulo sobre Luckács y la Revolución y el de Braudel y Marx sobre el capitalismo, precisamente porque sus posturas son, aunque antitéticas, conciliables respecto al enfoque del autor: los extremos se tocan.

En el último capítulo, "Modernidad y capitalismo", se proponen quince tesis. Con ellas Echeverría se coloca como uno de los escasos pensadores de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica que aborda, desde la teoría marxista, la posibilidad de proyectar una modernidad diferente. Cito sus palabras: "La presencia de la modernidad capitalista es ambivalente en sí misma. Encomiada o detractada, nunca su elogio puede ser puro como tampoco puede serlo su denuncia; justo aquello que motiva su encomio es también la razón de su condena".

Citando a Octavio Paz y a Jürgen Habermas, Bolívar Echeverría se preguntó antes si hay que despejarse la cabeza de ideas revolucionarias o bien si es posible precisar y enriquecer el concepto de Revolución que la izquierda sostiene. Según Paz, "el mito revolucionario se muere". También él se pregunta: ¿resucitará? La respuesta es la siguiente: "No lo mata una Santa Alianza. Muere de muerte natural". Habermas sugiere que la única

revolución posible en nuestros tiempos es la reforma. Echeverría piensa que la presencia discursiva de la revolución puede ser instrumento conceptual para la descripción de las transiciones históricas, si bien el asunto "revolución" no puede tratarse al margen de las necesidades de autoafirmación ética de quienes hablan de ella. ■

HUGO DIEGO BLANCO

MIRANDO EL PARAÍSO

De Julio Glockner



Secretaría de Cultura,
Gobierno del Estado de Puebla,
México, 174 pp., 1995.

En la última página de *Mirando el paraíso*, Julio Glockner dice que "Tonantzintla es un jardín". Quiero hospedarme en esta frase como quien se detiene en un huerto a observar las flores de la creación, a escuchar la música de sus formas. Un mismo horizonte cubre jardines y religiones. Como se sabe, un hombre sentado sobre una flor de loto es una imagen arquetípica de la divinidad en el Oriente. Otro hombre sentado, llamado Xochipilli, también germina la enredadera que une a las flores con la devoción. Se entiende, entonces, por qué Ernst Jünger piensa que las flores son "Abigarrados signos fugitivos" en los que descansa "lo inmutable como una secreta escritura ideográfica". Y es un fragmento de aquella secreta escritura la que Julio Glockner traduce para nosotros.

Mirando el paraíso es una antología de estudios sobre la simbología

del templo de Santa María Tonantzintla, reúne en sus páginas textos clásicos sobre el tema escritos por Francisco de la Maza, Alfonso Caso, Gordon Wasson entre otros. *Mirando el paraíso* también es el título del original ensayo con el que Julio Glockner cierra esta antología. "Hace algunos años —escribe Glockner en la pag. 141— estando de visita en la iglesia de Tonantzintla con unos amigos, me sorprendí mucho al ver los rostros que se encuentran en la bóveda del crucero. Tuve la impresión de estar ante un grupo de enfermos, algunos con gestos que me parecieron de locura, otros con caras lívidas y desganadas, hinchados o inmobilizados por algún padecimiento."

En un principio Julio Glockner pensó que aquellas imágenes únicamente mostraban el trabajo inexperto de algún estuquista, pero también creyó en la posibilidad de que entre aquella bóveda y las descripciones que conocía del paraíso indígena, del Tlalocan, existiera una singular relación. Sorprende que en tan pocas páginas el autor describa con imaginación y conocimiento otro capítulo de la historia del sincretismo religioso. El haz de devoción que va de Tonantzín a Cihuacóatl y al culto de la inmaculada Concepción se encuentra con el paraíso indígena ubicado en las faldas del Popocatepetl. Los tlalocan y el señor del santo entierro, las plantas sagradas y la persistencia de una fe son un trazo más que sumamos al barroquismo del templo. Ahora sabemos que el santuario de Tonantzintla es un Tlalocan en donde se escuchan los misterios gozosos del santo Rosario, un altar en donde las sustancias psicotrópicas son otra forma del padre nuestro. Querubines europeos y "niñitos" como los que aparecen en los sueños de María Sabina. Un *Jardín de las delicias* sin la firma de Hieronymus Bosch. Conmueve saber que vivimos tan cerca de un lugar

asombroso, que vivimos tan cerca del paraíso. Emociona también que existan traductores de símbolos y sueños tan dedicados como Julio Glockner, quien viaja por los pueblos que circundan al Popocatepetl con la misma intención con la que une un símbolo con una idea. Creo que un buen antropólogo es un viajero que lee, alguien que sabe que viajar es no saber a dónde se va y leer es no saber de dónde se viene. Y es entre esos no-saberes en donde surge el conocimiento junto a la quietud de la experiencia y las conversaciones.

"Puede que nadie diga la verdad en la tierra" dice el poema náhuatl que Julio Glockner cita al final de su libro, pero puede también que la verdad no sea necesaria para mirar el paraíso. Necesaria es la luz y el deseo, la mano que pintó los ojos de los niños en las bóvedas y el ingenioso brillo de los sueños. Necesarias también son las enfermedades del frío y las deidades del agua escondidas en algún rincón del templo. Necesarias son las montañas. Tonantzinla es un jardín, dice Julio Glockner, un edén prehispánico que guarda un altar para los niños de rostro deforme y para los hongos sagrados. La religión es el Ololihqui de los pueblos, de los pueblos cercanos a las montañas.

Quienes lean el ensayo de Julio Glockner tendrán que mirar con otros ojos el templo de Tonantzinla. Más que una visita es necesaria una nueva peregrinación a lo más remoto de nosotros mismos que es lo más cercano y lo menos evidente de nuestra historia. Tal vez sea el tiempo de una conversión inteligente como la que arrebató el pensamiento de Severo Sarduy en el atrio del mismo templo del que hablamos. Creencias ocultas detrás de las flores, mitología prehispánica y teología cristiana. Otros nombres que no son el mío, ni el tuyo. Otra manera de nombrar las cosas y de ver el mundo.

Líneas arriba decía que me con-

muevo saber que vivimos tan cerca de un lugar asombroso, pero tengo que decir también que me inquieta la presencia de símbolos casi imposibles de leer, de esa escritura ideográfica de la que habla Jünger. Es por eso que celebro la aparición de *Mirando el paraíso* de Julio Glockner, porque nos cuenta al oído el secreto de un edén cercano y desconocido y nos dice que la edad de nuestra historia sólo la conocen los niños viejos que habitan las bóvedas de un templo. ❖

FABIENNE BRADU

EL AMANTE DEL VOLCÁN

De Susan Sontag



Traducción de Marta Pessarrodona,
Alfaguara, Madrid, 1995, 427 pp.

Cuando Stendhal visitó Nápoles en 1817, consignó la siguiente visión: "Las campanas tocan las dos de la noche; el Vesubio está en llamas; se ve la lava que corre. Esta masa roja se dibuja en un horizonte del más bello oscuro. Me quedo tres cuartos de hora contemplándolo." V. del Litto, el editor de sus *Viajes en Italia*, señala en una nota de pie de página: "No se registró ninguna erupción del Vesubio en 1817. La última había tenido lugar en febrero de 1810; la siguiente ocurrirá en febrero de 1822. No hay duda: ¡M. de Stendhal se comporta, en Nápoles, como un "gran mentiroso"! Stendhal llegó a Nápoles pocos años después de la partida del embajador inglés William Hamilton. Nunca se conocieron. Probablemente muchas cosas los

hubieran separado, empezando por sus nacionalidades que se disputaban el control del Reino de las Dos Sicilias, pero tal vez hubiesen coincidido en este punto que originó la mentira de Stendhal y subyugó a Hamilton: la fascinación por el Vesubio.

El volcán gobierna la novela de Susan Sontag como el signo de las pasiones y la cifra de la amenaza a un orden social que desaparecerá con la Revolución francesa de 1789. Estos son los tiempos de *El amante del volcán*, y William Hamilton, la inspiración histórica del personaje central: el Cavaliere, amante de la belleza, coleccionista empedernido, reconcentrado de las virtudes del espíritu de las Luces y de las detestables manías del Antiguo Régimen. La idea de situar pasiones dieciochescas a la sombra tutelar del Vesubio no es original de Susan Sontag. En rigor, como lo explica brillantemente Annie Le Brun en un ensayo titulado: *Perspective dépravée* (1991), el marqués de Sade fue el primero en revelar al imaginario del XVIII el esplendor erótico que subyacía al sentimiento de catástrofe encarnado en el volcán. En 1775 y en 1776, Sade visitó Italia para documentar su fascinación por los volcanes y su sirviente Carteron le escribió varias cartas para describirle la gran erupción de 1779. En *La Nouvelle Justine*, Sade pondrá en boca de uno de sus héroes: "Un día que contemplaba el Etna cuyo seno vomitaba llamas, desecé ser el célebre volcán". Si bien, entonces, Susan Sontag se apropia de una cifra que modificará radicalmente el imaginario y el orden social de una época, hay que decir que la recrea y despliega con gran arte de novelista contemporánea.

La primera cosa que, con suma habilidad, Susan Sontag desaparece de su novela es la obsesión por la verdad histórica. Si llegamos a olvidar tan pronto que el Cavaliere está inspirado en el embajador

Hamilton, el héroe, en el almirante Nelson, el Rey y la Reina, en los Reales gobernantes de las Dos Sicilias, y ni siquiera podemos nombrar a la heroína principal, es porque Susan Sontag le apuesta al triunfo de la imaginación literaria sobre el testimonio histórico. No obstante, tenemos la sostenida convicción de que así sucedieron las cosas y de que la novela está profunda y profusamente documentada. *El amante del volcán* se inscribe en la más preciada tradición de la novela histórica: aquella que, como preconiza Julien Gracq, recoge "el espíritu" de una época, del mismo modo que se habla del "espíritu" de un vino después de su debida decantación. La prueba del arte narrativo de Susan Sontag está en el hecho de que, a pesar de estar leyendo una novela históricamente situada e históricamente interesada, terminamos por despreocuparnos de la Historia. Este es, a mi juicio, su mayor logro.

La construcción misma de la novela le permite escapar de la servidumbre del tiempo histórico. A ratos Susan Sontag interrumpe el relato para introducir su propio tiempo y sus propias pasiones, en otros, al final de la novela, trae las voces de ultratumba para volver a narrar los mismos episodios desde distintos puntos de vista. Es otra manera de significar que su apuesta no reside esencialmente en la reconstrucción, sino la eficacia de su propia mirada de novelista. En la buena traducción que nos ofrece Alfaguara, seduce la demora que se permite Susan Sontag para explorar su universo literario. Da repetidas vueltas a ciertos tópicos, como el espíritu del coleccionista, como si no temiera la saciedad a la que obliga la radiografía de toda pasión. Su estilo registra muy bien los vericuetos que confunden una

pasión con maniáticas obsesiones, es decir, lo admirable y lo mezquino de toda pintura profunda del alma humana.

Reconfortan las mujeres inteligentes y más aún, las novelistas inteligentes. Susan Sontag pertenece a este tan escaso género y gentilicio. Sin embargo, no estoy muy segura de que las figuras femeninas cobren la relevancia que la novela quisiera otorgarles con la reivindicación de las partes finales. Precisamente porque tiene una inteligencia superior a sus convicciones ideológicas, Susan Sontag no llega a traicionar su admirable construcción del personaje masculino: el Cavaliere. En la recta final de *El amante del volcán*, resucitando a la revolucionaria ilustrada Eleonora de Fonseca Pimentel, pone en boca del personaje: "En ocasiones tuve que olvidar que era una mujer para llevar a término lo mejor de lo que era capaz. O me mentía sobre lo muy complicado que es ser mujer. Todas hacen lo mismo, incluyendo a la autora de este libro". En este tipo de "derrapes" o, mejor dicho, de explicitaciones, es cuando Susan Sontag menos convence. Pero es justicia decir que su novela consta de pocos "derrapes"; más bien se antoja una larga, apasionante y acuciosa travesía por las aguas que rodean el fuego del volcán.

Se ha dicho que el arte narrativo de las mujeres se distingue del masculino en la clase de detalles que registra la mirada femenina. Habría que comprobarlo, valga la redundancia, analizando en detalle el detalle. Llama la atención la manera en que, por ejemplo, este personaje al que ya aludimos, Eleonora de Fonseca Pimentel, visualiza y anticipa las complicaciones prácticas de su ejecución. Entre todos los escenarios que esboza con escalofriante minucia, una observación

parece delatar a la mente femenina que la escribe: "Para la ceremonia de mi muerte había escogido un vestido negro, largo y que se estrecha en los tobillos, que había sido llevado por última vez en el funeral de mi marido cuatro años antes. Elegí esta prenda no para presentarme de luto por nuestras esperanzas perdidas, sino porque había empezado mi flujo menstrual y prefería llevar algo que no dejase ver ninguna mancha cuando me encontrara al pie del cadalso". Algunas críticas feministas sin duda verán en este párrafo, como en varios otros, la comprobación de dicha teoría. Puede ser que tengan algo de razón. Sin embargo, podría recordarse a Stendhal una vez más, ya no por la fascinación que comparte con Hamilton, sino por algunos pasajes de sus *Crónicas italianas* que rivalizan con las páginas "femeninas" de Susan Sontag. En "Los Cenci" o en "La duquesa de Palliano", asistimos a ejecuciones cuyos detalles son absolutamente escalofriantes. La descripción del pudor sentido por algunas Cenci a la hora de sentarse bajo la "manna-ja", de cómo evitan el contacto físico con el verdugo o bien, de las repetidas fallas en los instrumentos de ejecución, tiene un registro muy cercano al que consigue Susan Sontag a través de su supuesta mirada femenina. Estas coincidencias serían las que nos hicieran dudar de una diferencia tan tajante entre mirada femenina y mirada masculina.

De lo que sí podemos estar seguros es que, mientras se afina la naturaleza de las eventuales diferencias entre un arte narrativo al femenino o al masculino, Susan Sontag ha escrito una espléndida novela y es una mujer inteligente. Son pocas certezas, pero son más que suficientes. ♦

CHRISTOPHER
DOMÍNGUEZ MICHAEL

KARENINA EXPRESS Y OTROS VIAJES



- Adriana González Mateos, *Cuentos para ciclistas y jineteros*, Editorial Aldus, México, 1995, 83 pp.
- Vicente F. Herrasti, *Taxidermia*, CNCA, México, 1995, 174 pp.
- Mauricio Montiel, *Insomnios del otro lado*, Joaquín Mortiz, México, 1995, 147 pp.
- Margarita Mansilla, *Karenina express*, UNAM, México, 1995, 179 pp.

I

El examen de la nueva literatura es una tarea ingrata. Ayer como hoy, en México o en cualquier otra parte, el volumen de novedades editoriales es abrumador. La gran mayoría de los libros publicados nutrirán el olvido. Ante la adversidad del presente, empero, el crítico debe aplicarse con los autores debutantes, so color de acertar, o como es más frecuente, dejar ir a la promesa por haberse cebado con un despistado. Son pocos los críticos profesionales que han descubierto grandes autores. Siempre es difícil hallar grandeza en la novedad. Y cuando esto sucede, dos o tres veces en la vida del crítico, el festejo es tan estruendoso que enfurece al vecindario y culmina con el destierro para el descubridor. Y los autores condenados a las termes pueden consolarse pensando en que el crítico desaparecerá primero que sus víctimas. Tras esta justificación, repitamos el rito anual. Entre el olfato y el azar, se-

leccioné cuatro libros representativos de la nueva narrativa mexicana en 1995.

Adriana González Mateos (Ciudad de México, 1961) publica *Cuentos para ciclistas y jineteros*, su primer libro. Tengo debilidad por los autores que comienzan su vida editorial escribiendo sobre la infancia. Es una predilección escasamente original. Se trata de querer abrir todas las puertas con la llave que Proust nos regaló. Adriana González Mateos pertenece a una promoción —la mfa— cuya educación sentimental e intelectual se dió al amparo de la prestigiosa "crítica de la vida cotidiana", que nuestros mayores consumieron como fallido elixir de la eterna juventud. A nosotros nos dejaron la botella vacía y una nueva asignatura académica. Pero de aquella retórica nació, en literatura, un culto por los objetos cotidianos que ha engalanado obras como la de Carmen Boullosa, Ana García Bergua, Fabio Morábito o Luis Ignacio Helguera. En los textos de estos autores, como ocurre ahora con Adriana González Mateos, hay una persistente fantasía mecánica orientada por la cosa como talismán. *Cuentos para ciclistas y jineteros* es un libro alegre donde pululan, aquí y allá, los juguetes que, gracias al ensueño infantil, toman vida propia: una carta de la baraja rea de mal fario, el papel tapiz que se desprende del techo, una sábana rasgada... Adriana González Mateos escribió un libro sensual y discreto, más tierno que apasionado. Su escritura, debo decirlo, sufre las persistente amenaza de la futilidad. Por ello, "Solitarios" es su mejor cuento, en su medida de auténtico cuento de hadas, donde ella supo liberar su imaginación sin temor a verla destrozada por el chocante prosaísmo del mundo. Al niño no le importa la naturaleza ficticia de los relatos que ama. Si comparo *Cuentos para ciclistas y jineteros* con la *Evocación de*

Matthias Stimmberg de Alain-Paul Mallard —quizá el mejor libro de relatos del año pasado— aparece entrambos la infancia entera: ternura y crueldad.

II

Por razones tan arbitrarias como las que encaminan mi simpatía por la imaginación de la infancia, soy un mal lector de novelas de formación. La adolescencia es irritante. Lo es más todavía cuando es nuestro pasado inmediato. Un Raymond Radiguet sólo aparece una vez cada siglo. El resto de los mortales deberíamos guardar, resignados, las epopeyas de la inmadurez en el archivo muerto. Pero nunca falta un atrevido. Vicente F. Herrasti (Ciudad de México, 1967) lo es. *Taxidermia* es un *bildungsroman*, de esos que se escriben a los veinte años, crónica lírica de un héroe que no está aprendiendo a vivir, sino a crear. Esta clase de textos los escribieron, entre nosotros, Villaurrutia y Owen, antes de hacer sus grandes poemas. ¿Qué escribirá Herrasti tras este vómito de experiencias iniciáticas mal digeridas? No lo sé. *Taxidermia* es una historia de amor adolescente que deviene en coartada metafísica, una parranda tóxica en busca del Absoluto en el marco turístico de un viaje a Francia para celebrar el centenario de la muerte de Rimbaud, nuestro Cristo, el Joven que renunció a la Obra para que los modernos viviésemos la eterna inmadurez. Regido por semejantes y manidas convenciones, Herrasti naufraga con una novela que aburre por predecible. Cito el final del libro: "París bien valía una misa y la misa, en efecto, hace tiempo ha terminado." Empero, por mor de justicia, si *Taxidermia* es un fracaso como totalidad narrativa, abundan, dispersas pero recurrentes, las páginas afortunadas que anuncian al escritor de garra, como decían los antiguos. Cuando Herrasti se de-

sespera, logra vender su alma por una página honda y emocionante. Quizá *Taxidermia* sea esa purgación dolorosa pero necesaria en la curación del artista adolescente, pues, más allá de las proverbiales excepciones, o se es artista, o se es adolescente.

III

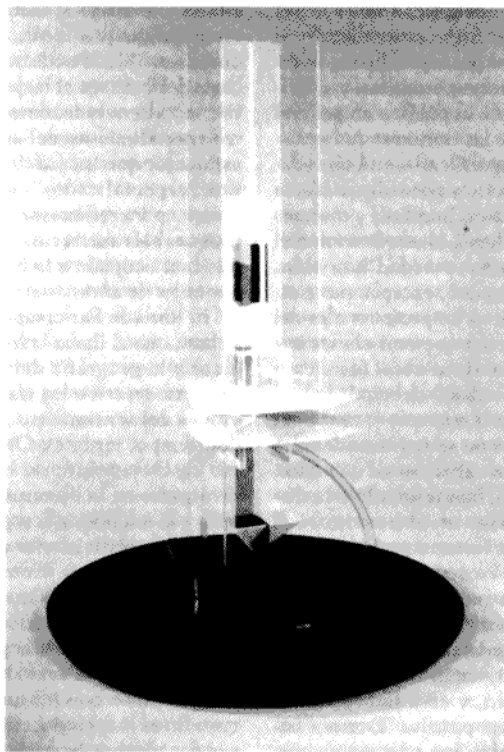
Mauricio Montiel (Guadalajara, 1968) ha publicado dos poemarios y un par de libros de cuentos. Es el más joven de los autores aquí reunidos y el más educado como literato. Sus lecturas son notorias, no tiene necesidad de ocultarlas o de presumirlas. Las atmósferas se deben a la vertiente más profunda (y violenta) de la cultura cinematográfica y literaria de los Estados Unidos: Sam Shepard, Paul Auster y el Wim Wenders anonadado por el desierto texano. *Insomnios del otro lado* reúne seis relatos, cuatro de ellos largos y especiosos. Es un viajero que registra el tedio urbano, la estampa cabaretera, el crimen sin criminal, la esclavitud, la infancia recuperada. Posee un envidiable fuste de narrador. En "Telefonemas del otro lado", leemos cómo una grabadora telefónica reproduce virtualmente el afoso y romántico asunto del Doble. Pero la variedad de registros en Montiel tiende, aun, a la dispersión. Al contrario que Herrasti, parece tener poco qué decir: se busca a sí mismo en la forma, pero rara vez encuentra un yo. Artífice brillante, Mauricio Montiel puede ser, en poco tiempo, un creador de ficciones memorables.

IV

Margarita Mansilla, cuya edad precisa ignoro debido a la caballerosidad de su editor, debe ser la mayor de estos autores. *Karenina express* es una novela propia de un escritor maduro y un libro, en apariencia, anticuado. Es una obra sobre cómo

se describe una novela, a la manera de Claude Simon, Georges Perec, Sánchez Ferlosio, Germano Lombardi, o de Manjarrez y Aguilar Mora entre nosotros. El tufillo a 1970 me desconcierta. ¿*Karenina express* es una obsolescencia residual o un ajuste de cuentas contra la vanguardia? En cualquier caso, es un texto muy interesante. Retóricamente aburre, pues ya nadie juega a modo con las serpientes y las escaleras de la intertextualidad. Pero del argumento puede extraerse una saludable lección. Se trata en principio de un motivo digno de los bodrios de Laura Esquivel o Sara Sefchovich: una ama de casa desempleada se sirve de un manual para escribir novelas de amor con *Anna Karenina* como modelo inimitable... Y los juegos intertextua-

les comienzan de inmediato hasta llevarnos a una aparente doble sátira: contra la sobada deconstrucción de la forma y contra la literatura de edificación *progre* que escriben varias señoras. *Karenina express* denota una aguda cultura literaria, años de sufrimiento académico entre Derrida y Lacan, espeluznantes aquelarres feministas y, al fin, la verdadera liberación, el humor. Más que una novela, *Karenina express* es un diccionario coqueto y zumbón sobre las supersticiones de la casta intelectual. Y regreso a Adriana González Mateos, cuyos *Cuentos para ciclistas y jinetes* parecieran haber necesitado, para nacer como literatura, de peregrinaciones felizmente consumadas como la de Margarita Mansilla. ▀



Naum Gabo. *Columna*. 1923