
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

JACQUES
SOUSTELLE
*El misterio
maya*

RAYMOND
SMULLYAN
*¿Es Dios
un taoísta?*

AURELIO
ASIAIN
Poemas

GUTIÉRREZ
HERAS
*Música
y cine*

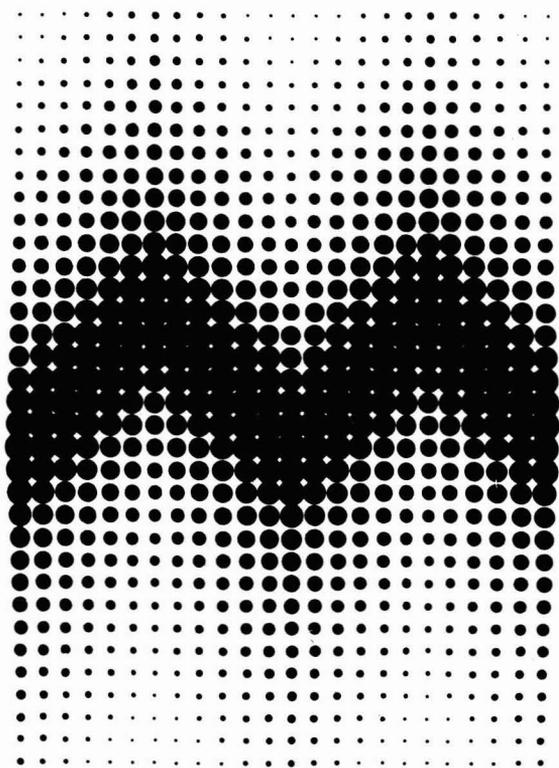
BLAS
MATAMORO
*Las previsiones
de Cervantes*

GARCÍA
MÁRQUEZ
y las crónicas de la conquista

Nueva época / Marzo de 1983

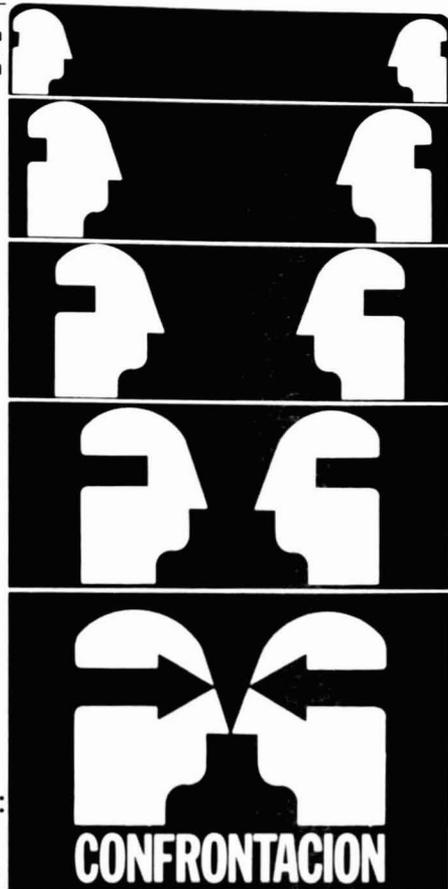
MAESTRIA EN DEMOGRAFIA

1983-1985



EL COLEGIO DE MEXICO

TVONCE



PRESENTA TODOS
LOS MARTES
A LAS 22:00 HRS.

CONDUCTOR:
GUILLERMO
MENDIZABAL

CONFRONTACION

Vuelta 76

REVISTA MENSUAL - MARZO 1983 - 100 PESOS

BORGES
Dos fábulas de Stevenson



OCTAVIO PAZ
Antevispera
literaria

Edmundo Flores
Memorias

IRVING
HOWE El
desengaño
de los
sesenta

GAUGUIN VS STRINDBERG - CLAUDE LEFORT: El cuerpo totalitario

SUMARIO

Volumen XXXVIII, Nueva Epoca, número 23, Marzo / 1983

- Raymond M. Sullyan:** ¿Es Dios un taoísta?: 2
Aurelio Asiain: Poemas: 12
Selma Calasans Rodrigues: *Cien años de soledad* y las crónicas de la Conquista: 13
Blas Matamoro: Las previsiones de Cervantes: 17
Jacques Soustelle: Una guía para el misterio maya: 25
Alexis Gómez: Poemas: 29
Horacio Crespo: Sucesión en la URSS: continuidad y cambio: 30
Juan Arturo Brennan: La música, el cine y el mercado nacional (entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras): 41

=====

RESEÑAS

=====

LIBROS

=====

- James Valender:** Goytisoló, o la subversión (*Personajes después de la batalla*, de Juan Goytisoló): 44
Eduardo Milán: El Vallejo real (*César Vallejo: crítica y contracrítica*, de José Pascual Buxó / *Cesar Vallejo: síntesis biográfica, bibliografía e índice de poemas*, de Angel Flores): 46
Víctor Díaz Arciniega: Las antologías necesarias (*Crítica de la novela mexicana contemporánea*, de Aurora M. Ocampo): 48

=====

LETRAS

=====

- Enrico Mario Santí:** El sexo de la escritura: 50
Casi al margen: 52

=====

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario General Administrativo: C.P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Jorge Hernández y Hernández / Abogado General: Lic. Ignacio Carrillo Prieto / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Suscripciones: América Breñalvírez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfonos 550 02 36 y 550 43 83

El pago a los colaboradores se realiza en Avenida Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas. Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar sencillo: \$ 50.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 100.00

Suscripción anual: \$ 500.00 (32 Dlls. en el extranjero).

Raymond M. Smullyan

¿ES DIOS UN TAOISTA?

El diálogo ingenioso y ebulliente que aquí publicamos permite acercarse a Raymond Smullyan, logista y mago pintoresco, y a la vez una especie de taoísta a su manera muy personal. El fragmento está tomado de The Tao is silent (El Tao calla), colección de escritos que muestran lo que pasa cuando un logista occidental se encuentra con el pensamiento oriental.

Sin duda, más de una persona religiosa puede considerar blasfemo el diálogo. En un sentido, no obstante, puede verse como devoto: se trata de un acto de fe, sincero, religioso, en torno a Dios, al libre albedrío y a las leyes de la naturaleza; quizá resulta blasfemo en una primera lectura, merced al sentido del humor que lo invade.

Uno de los conceptos más trascendentes que aquí se explican con claridad se refiere a que una persona —todo ser, de hecho— tiene libre albedrío en la medida en que siente que lo tiene, y esto en un sustrato determinista. Menos evidente es que, así como el universo contiene multitud de seres dotados cada uno de su propio albedrío, cada uno de nosotros tiene partes a su vez dotadas de libre albedrío propio (aunque menos libres que nosotros mismos). Esto se trasluce del conflicto interno en que se halla el Mortal cuando trata de responder si desea pecar o no lo desea. Por más que nos guste pensar que nuestra voluntad es indivisible, somos sistemas constituidos por subsistemas —subpersonas—, cada uno con sus objetivos, y como en todo sistema complejo es de los conflictos entre objetivos parciales que surgen los objetivos globales y se hacen viables.

La conciliación cabal de libre albedrío y determinismo, conceptos tan radicalmente opuestos, es sorprendente en pluma de un logista. Viene a la mente una de las contenciones predilectas de Marvin Minsky de que "la lógica no se aplica al mundo real".

Sea como fuere, y esté el lector de acuerdo o en desacuerdo con Smullyan, podrá disfrutar de la belleza de sus conceptos, aprovechar el inevitable estímulo intelectual de esta joyita y enriquecer su visión de los mundos físico y metafísico.

Mortal: *Por tanto, Dios mío, ¡os imploro que si sentís un ápice de misericordia por esta vuestra sufriente criatura me absolváis de tener que poseer libre albedrío!*

Dios: *¿Rechazas el obsequio más valioso que os he dado?*

Mortal: *¿Cómo puedes llamar obsequio a lo que se me impuso? Tengo libre albedrío pero no por decisión propia. Jamás he elegido libremente poseerlo. ¡Tengo que tener libre albedrío aunque no me guste!*

▲ Esta introducción está basada en los comentarios de D. R. Hofstadter en *The mind's I (El yo de la mente)* por D. R. Hofstadter y D. C. Dennett, Basic Books, Inc., Publishers, Nueva York, 1981, pp 341-43.

© Raymond M. Smullyan / Harper & Row Publishers, Inc.

Dios: *¿Por qué quisieras carecer de él?*

Mortal: *Porque el libre albedrío implica responsabilidad moral, y tal responsabilidad es más de lo que puedo soportar.*

Dios: *¿Por qué te parece insoportable la responsabilidad moral?*

Mortal: *¿Por qué? La verdad es que no puedo analizar la razón por la que así es; sólo sé que no la soporto.*

Dios: *Bien. En tal caso supongamos que te absuelvo de toda responsabilidad moral pero te dejo con libre albedrío. ¿Te satisfará?*

Mortal: *(después de una pausa): No, me temo que no.*

Dios: *¡Ah, tal como me imaginaba! Así que la responsabilidad moral no es el único aspecto que objetas al libre albedrío. ¿Qué otra cosa te molesta de él?*

Mortal: *Mientras tenga libre albedrío seré capaz de pecar, ¡y no quiero pecar!*

Dios: *Si no quieres pecar, ¿entonces por qué pecas?*

Mortal: *¡Dios mío! No sé por qué; simplemente peco. Las tentaciones vienen, y por más que lo intento no logro resistirlas.*

Dios: *Si en verdad no puedes resistirlas, entonces no estás pecando por voluntad propia y por tanto (al menos así lo pienso) no estás pecando en absoluto.*

Mortal: *¡No, no! Sigo sintiendo que con que sólo lo procurara más intensamente podría evitar el pecado. Entiendo que la voluntad no tiene límite. Quien de todo corazón desea evitar el pecado, lo evita.*

Dios: *Pues tú sabrás. ¿Tratas de evitar el pecado tan fuertemente como puedes o no?*

Mortal: *¡Honradamente, no lo sé! De momento siento que lo intento con todas mis fuerzas pero retrospectivamente me preocupa que quizá no haya sido así.*

Dios: *En otras palabras, realmente no sabes si has estado pecando o no, de manera que es posible que no hayas pecado en absoluto.*

Mortal: *Claro que eso es posible, pero tal vez sí haya yo pecado. Y eso es lo que me da tanto miedo.*

Dios: ¿Por qué te da miedo pensar que has pecado?

Mortal: *¡No sé por qué! Por una parte, tienes fama de que administras castigos bastante desagradables en la otra vida.*

Dios: ¡Así que eso es lo que te molesta! ¿Por qué no lo dijiste desde el principio en vez de incurrir en toda esta plática periférica sobre el libre albedrío y la responsabilidad? ¿Por qué no te limitaste a pedirme que no te castigara por tus pecados?

Mortal: *Me considero lo bastante realista como para saber que difícilmente me concederías tal petición.*



Dios: ¿A poco? ¿Así que *tú* tienes un concepto realista de cuáles peticiones concedo, eh? Bueno, te diré qué voy a hacer. Te concederé una dispensa muy, muy especial para que peques cuanto quieras y te daré mi palabra divina de honor de que nunca te castigaré por ello en lo más mínimo. ¿De acuerdo?

Mortal (aterrorizado): *¡No, no, no hagas eso!*

Dios: ¿Por qué no? ¿Acaso no confías en mi palabra divina?

Mortal: *¡Desde luego que sí! ¿Pero es que no ves? ¡No quiero pecar! Aborrezco el pecado independientemente de cualquier castigo que me pueda acarrear.*

Dios: En ese caso te propongo algo mejor. Suprimiré tu horror al pecado. ¡Ten esta píldora mágica! Basta que la tomes para que dejes totalmente de aborrecer el pecado. Pecarás con alegría y deleite, sin remordimientos y sin horror, y todavía te sigo prometiendo que no sufrirás castigo alguno a manos mías ni tuyas ni de nadie. Serás dichoso por toda la eternidad. Así que he aquí la píldora.

Mortal: *¡No, no!*

Dios: ¿No estás siendo irracional? Estoy suprimiendo hasta tu horror al pecado, que es tu última objeción.

Mortal: *¡Pues no la tomaré!*

Dios: ¿Por qué no?

Mortal: *Creo que en efecto la píldora eliminará todo mi futuro horror al pecado, pero mi horror actual basta para impedir que desee ingerirla.*

Dios: ¡Te ordeno que la tomes!

Mortal: *Me niego.*

Dios: ¿Cómo? ¿Te niegas voluntariamente, por tu libre albedrío?

Mortal: *¡Sí!*

Dios: Parece pues que te resulta muy útil tu libre albedrío, ¿no es así?

Mortal: *No entiendo.*

Dios: ¿No te alegras entonces de que tienes el libre albedrío para rehusar un ofrecimiento tan horrible? ¿Qué tal si te forzara a tomar la píldora aunque no quisieras?

Mortal: *No, no; por favor no lo hagas.*

Dios: Claro que no lo haré; sólo pretendo ilustrar un concepto. Bien, permíteme planteártelo así: en vez de forzarte a que tomes la píldora, supón que te concedo tu petición original de suprimirte tu libre albedrío, pero en la inteligencia de que tan luego ceses de ser libre te la tomarás.

Mortal: *Ya perdida mi voluntad, ¿cómo podría negarme a tomar la píldora?*

Dios: No te dije que elegirías tomarla; sólo que te la tomarás. Obrarías, digamos, en apego a leyes deterministas tales que te la tomarías de una manera natural.

Mortal: *Aún me niego.*

Dios: De modo que rechazas mi ofrecimiento de quitarte el libre albedrío. Esto difiere algo de tu petición inicial, ¿no?

Mortal: *Ahora me doy cuenta de lo que persigues. Tu argumento es ingenioso pero no estoy seguro de que sea en verdad correcto. Hay algunos puntos que tenemos que repasar.*

Dios: Adelante.

Mortal: *Dos de los conceptos que enunciaste me parecen contradictorios. Primero dijiste que no puede uno pecar a menos que lo haga ejerciendo su libre albedrío. Pero luego dijiste que me darías una píldora que me privaría de él, después de lo cual podría pecar cuanto quisiera. Mas si ya careciera de voluntad, entonces, y según tu primera aseveración, ¿cómo sería yo capaz de pecar?*

Dios: Estás confundiendo dos partes distintas de nuestra conversación. Yo nunca dije que la píldora te privaría de libre albedrío, sino sólo que te libraría de tu horror al pecado.

Mortal: *Me temo que estoy algo confuso.*

Dios: Bien, comencemos entonces de nueva cuenta. Supón que accedo a relevarte de tu libre albedrío pero en el entendido de que cometerás entonces una cantidad enorme de actos que ahora consideras pecaminosos. Técnicamente, no estarás entonces pecando pues no cometerás estos actos voluntariamente. Y dichos actos no acarrearán responsabilidad moral ni culpa moral ni implican castigo alguno. Sin embargo, los actos en cuestión serán del tipo que en la actualidad consideras pecaminoso; todos poseerán esa calidad que en el presente te parece aborrecible, pero tu horror desaparecerá. *Entonces no sentirás horror hacia dichos actos.*

Mortal: *No, pero actualmente aborrezco esos actos, y ese horror presente basta para impedirme que acepte tu proposición.*

Dios: ¡Hum! A ver si te capto cabalmente. Entiendo que ya no deseas que elimine tu libre albedrío.

Mortal (renuientemente): *No, supongo que no.*

Dios: Bien, accedo a no hacerlo. Pero todavía no me queda del todo claro por qué ya no deseas verte librado de tu libre albedrío. Por favor vuelve a explicármelo.

Mortal: *Porque como me has dicho, sin libre albedrío pecaría aún más que ahora.*

Dios: Pero ya te dije que sin libre albedrío no puedes pecar.

Mortal: *Pero si ahora elijo estar desprovisto de libre albedrío, entonces todas mis malas acciones subsecuentes serán pecados, no del futuro sino del instante actual, en que decido carecer de libre albedrío.*

Dios: Diríase que estás bien atrapado, ¿no?

Mortal: *¡Vaya, si que estoy atrapado! Me has metido en un espantoso atolladero. Ahora, haga lo que haga, está mal. Si conservo el libre albedrío sigo pecando, y si lo pierdo (con tu ayuda, claro está) pecco en este momento por obrar de esta manera.*

Dios: Pero por la misma razón, tú me colocas en un atolladero. Estoy dispuesto a dejar que conserves el libre albedrío o a liberarte de él según elijas, pero ninguna opción te satisface. Quisiera ayudarte, pero parece que no puedo.

Mortal: *¡Cierto!*

Dios: Pero ya que no es culpa mía, ¿por qué estás tan enojado conmigo?

Mortal: *En primer lugar, por haberme puesto en tan horrible predicamento.*

Dios: Pero, según sostienes, no podía haber hecho nada satisfactorio.

Mortal: *Quieres decir que ahora no puedes hacer nada satisfactorio, pero eso no quiere decir que no hubieras podido hacerlo.*

Dios: ¿Por qué? ¿Qué podía haber hecho?

Mortal: *Para empezar, evidentemente no debiste haberme dado libre albedrío. Ahora que me lo has dado, ya es demasiado tarde, cualquier cosa que haga estará mal. Pero en primer lugar no debiste habérmelo dado.*

Dios: ¡Así que se trata de eso! ¿Por qué hubiera sido mejor no otorgártelo jamás?

Mortal: *Porque entonces me habría sido imposible pecar en absoluto.*

Dios: Bueno, siempre me agrada aprender de mis errores.

Mortal: *¡Cómo!*

Dios: Lo sé, parece una autoblasfemia, ¿no? ¡Casi involucra una paradoja lógica! De una parte, como te han enseñado, está mal moralmente que cualquier ser sensible sostenga que soy capaz de errar. De otra, tengo el derecho de hacer lo que sea. Pero yo también soy un ser sensible. Así que la pregunta es ¿tengo o no el derecho de sostener que soy capaz de equivocarme?

Mortal: *¡Eso es una mala broma! Una de tus premisas es sencillamente falsa. No se me ha enseñado que esté mal que cualquier ser sensible dude de tu omisciencia sino sólo que está mal que dude de ella un mortal. Como no eres mortal quedas libre de esta prohibición.*

Dios: Bien, te das cuenta de esto en un nivel racional. No obstante, pareciste escandalizarte cuando dije que siempre me agrada aprender de mis errores.

Mortal: *Claro que me escandalicé; y no por tu autoblasfemia (como en broma la llamaste), ni porque no tuvieras derecho a proferirla, sino por el mero hecho de que la profirieras, ya que se me ha enseñado que he de dar por sentado que no te equivocas. Por eso me dejé alómito que pretendieras que puedes cometer errores.*

Dios: No he pretendido tal cosa. Sólo he dicho que si cometiera errores me agradaría aprender de ellos. Pero esto nada dice acerca de si el si se ha realizado en alguna ocasión.

Mortal: *Por favor, dejémonos de sofismas en torno a este punto. ¿Admites o no admites que fue un error darme de libre albedrío?*

Dios: Pues precisamente es lo que propongo que examinemos. Déjame repasar tu predicamento actual. No quieres tener libre albedrío porque con él puedes pecar, y no quieres pecar. (Aunque esto me sigue pareciendo desconcertante; en cierta forma has de querer pecar ya que de lo contrario no pecarías. Pero de momento pasemos esto por alto). Por otra parte, si renunciaras al libre albedrío, ahora serías responsable por tus actos futuros. Ergo, para empezar jamás debí haberte dado libre albedrío.

Mortal: *¡Exacto!*

Dios: Comprendo exactamente cómo te sientes. Muchos

mortales —incluso algunos teólogos— se han quejado de que he sido injusto al ser yo y no ellos quien decidió que tuvieran libre albedrío y luego los hice responsables de sus actos *a ellos*. En otras palabras, sienten que deben cumplir conmigo un contrato con el que jamás estuvieron de acuerdo.

Mortal: ¡Exacto!

Dios: Como ya dije, entiendo perfectamente este sentimiento; y puedo apreciar lo justa que es la reclamación. Sin embargo, esta reclamación surge de una concepción poco realista de los factores que realmente están en



juego. En un momento te aclararé cuáles son estos factores y creo que los resultados te van a sorprender. Pero en lugar de decírtelos directamente, seguiré empleando el método socrático.

Repitiendo: tú lamentas que te haya otorgado libre albedrío. Sostengo que cuando veas las verdaderas ramificaciones de ello dejarás de lamentarlo. Para demostrar mi argumento he aquí lo que haré: estoy en vías de crear un nuevo universo —un nuevo continuo espacio-tiempo—. En este universo nuevo nacerá un mortal como tú; para todo fin práctico podríamos decir que renacerás. Ahora bien, puedo conferir libre albedrío a este nuevo mortal —a este nuevo tú— o abstenerme de ello. ¿Qué quieres que haga?

Mortal (con gran alivio): ¡Oh, por favor! ¡Exímelo de tener que poseer libre albedrío!

Dios: Está bien, haré como dices. Pero te das cuenta de que este nuevo *tú*, carente de libre albedrío, cometerá toda suerte de actos horribles.

Mortal: Pero no serán pecados pues no tendrá libre albedrío.

Dios: Sea que los llames pecados o no, subsiste el hecho de

que serán actos horribles en el sentido de que causarán dolor a muchos seres sensibles.

Mortal (después de una pausa): *Buen Dios, ¿me has vuelto a entrapar! ¡Siempre el mismo juego! Si ahora te doy pie a que crees esta nueva criatura carente de libre albedrío, y que no obstante cometerá atrocidades, ciertamente no estará pecando, pero de nuevo yo seré el pecador por sancionarlo.*

Dios: En tal caso te mejoro mi proposición: Escucha: ya he decidido si voy a crear a este nuevo *tú* con o sin libre albedrío. En este momento escribo mi decisión en este papel, que no te mostraré sino más adelante. Mi decisión ya es absolutamente irrevocable. No hay nada que puedas hacer para alterarla; no tienes ninguna responsabilidad en este asunto. Ahora bien, lo que me gustaría saber es esto: ¿qué es lo que esperas que haya yo decidido? Recuerda: la responsabilidad por la decisión recae íntegramente sobre mí, no sobre ti. Así, pues, puedes decirme con plena franqueza y sin temor alguno en qué sentido deseas que haya yo decidido.

Mortal (después de una larga pausa): *Espero que hayas decidido darle voluntad propia.*

Dios: ¡Qué interesante! ¡He eliminado tu último obstáculo! Si no le confiero voluntad propia, no se imputa ningún pecado a nadie. ¿Por qué entonces esperas que le dé libre albedrío?

Mortal: *Porque con o sin pecado, lo importante es que si no le das libre albedrío, entonces (al menos según lo que has dicho) se dedicará a dañar a la gente, y no quiero ver que se la dañe.*

Dios (con un infinito suspiro de alivio): ¡Al fin ves lo que realmente importa!

Mortal: ¿Y qué es?

Dios: ¡Que lo que realmente está en juego no es pecar! ¡Lo que importa es que no se dañe a la gente ni a otros seres sensibles!

Mortal: *Suenas como un utilitarista.*

Dios: ¡Es que soy un utilitarista!

Mortal: ¡Cómo!

Dios: ¿Cómo que “¿cómo?”? Lo soy. Conste que no un utilitarista, sino un utilitarista.

Mortal: ¡No puedo creerlo!

Dios: Sí, lo sé; tu educación religiosa te ha enseñado que no. Probablemente me creías más kantiano que utilitarista, pero las enseñanzas que recibiste sencillamente estaban equivocadas.

Mortal: ¡Me dejas sin habla!

Dios: ¿Con que te dejo sin habla? Bueno, eso puede ser que no esté mal del todo: muestras una tendencia a hablar

en exceso. Ya en serio, sin embargo, ¿por qué crees que originalmente te di libre albedrío?

Mortal: *¿Que por qué? Nunca he meditado gran cosa sobre el por qué me lo diste; me he limitado a argumentar que no debiste haberlo hecho. Mas ¿por qué lo hiciste? Supongo que no se me ocurre más que la explicación religiosa usual: sin libre albedrío uno no es capaz de merecer su salvación ni su condena. Así que sin libertad no podríamos ganarnos el derecho a la vida eterna.*

Dios: ¡Muy interesante! Yo poseo vida eterna; ¿crees que alguna vez he hecho algo para merecerla?

Mortal: *¡Claro que no! En lo que a ti atañe es diferente. Ya eres tan bueno y perfecto (al menos, eso se dice) que no es necesario que merezcas la vida eterna.*

Dios: ¿Lo dices en serio? Eso me coloca en una situación envidiable, ¿no es así?

Mortal: *No creo entenderte.*

Dios: Heme aquí eternamente feliz sin jamás haber sufrido, sin haberme sacrificado, sin haber luchado contra tentaciones ni nada por el estilo. Sin tener “mérito” alguno de esa naturaleza, disfruto de felicidad eterna. Por el contrario, ustedes, los pobres mortales, tienen que sudar y sufrir y verse asediados por horribles conflictos de toda índole en torno a la moral, ¿y todo para qué? Ni siquiera saben si realmente existo ni si en verdad hay otra vida ni, si la hay, si tienen ustedes vela en el entierro. Por mucho que traten de complacerme a base de ser “buenos”, nunca están realmente seguros de que lo “mejor” que pueden hacer me satisfará, y por tanto nunca están realmente seguros de que obtendrán su salvación. ¡Imagínate!. Yo ya poseo el equivalente a la “salvación”, y jamás he tenido que pasar por este proceso infinitamente lúgubre para alcanzarla. ¿No me envidias por ello?

Mortal: *¡Pero es blasfemo tenerte envidia!*

Dios: ¡Oh, déjate de cosas! No estás hablando ahora con tu maestro de catecismo; estás platicando conmigo. Sea o no blasfemo, la cuestión importante no es si estás en tu derecho de tenerme envidia sino si me la tienes. ¿Me tienes envidia?

Mortal: *¡Claro que sí!*

Dios: ¡Bien! Con la visión que actualmente posees del mundo, no cabe duda de que me debes tener gran envidia, pero pienso que con una visión más realista ya no me la tendrás. Así que de veras te has tragado la idea que te enseñaron de que tu vida en la tierra es como un período de exámenes y que el propósito de darte de libre albedrío es ponerte a prueba, para ver si mereces una vida eterna dichosa. Lo que me desconcierta es esto: si verdaderamente crees que soy tan bueno y benévolo como dicen que soy, ¿por qué he de requerir que la gente se haga acreedora a cosas como la felicidad y la vida perdurable? ¿Por qué no concedo estos dones a todo mundo merézclos o no?

Mortal: *Pero me han enseñado que tu sentido de la moral —tu sentido de la justicia— exige que la bondad sea premiada con felicidad y el mal castigado con dolor.*

Dios: Entonces te han enseñado un error.

Mortal: *¡Pero la literatura religiosa está pleórica de esta idea! Toma por ejemplo Pecadores en las manos de un Dios iracundo de Jonathan Edwards. Considera cómo te describe, como quien sostiene a sus enemigos cual escorpiones sobre el foso flamígero del infierno, evitando que caigan en el destino que merecen, tan sólo gracias a tu misericordia.*

Dios: Por fortuna no me he visto expuesto a las diatribas del señor Jonathan Edwards. Pocos sermones se han pronunciado más engañosos que este. El título mismo, “Pecadores en las manos de un Dios iracundo” es elocuente. En primer lugar nunca me enoja. En segundo lugar no pienso para nada en términos de “pecado”. En tercer lugar no tengo enemigos.

Mortal: *¿Con esto qué quieres decir, que no hay personas a quienes odies, o que no hay personas que te odien?*

Dios: Quise decir lo primero, si bien lo segundo también es cierto.

Mortal: *¿En serio? Conozco algunas personas que abiertamente confiesan haberte odiado. ¡En ocasiones yo mismo te he odiado!*

Dios: Quieres decir que has odiado la imagen que tenías de mí. Eso no es lo mismo que odiarme tal como soy en realidad.

Mortal: *¿Quieres decir que no está mal haber odiado un concepto erróneo de ti, sino que está mal odiarte como eres realmente?*

Dios: No, de ningún modo estoy diciendo eso; ¡estoy diciendo algo mucho más drástico! Lo que digo nada tiene que ver con el bien y el mal. Lo que digo es que quien me conoce tal cual soy hallará sencillamente imposible odiarme desde el punto de vista psicológico.

Mortal: *Dime, ya que nosotros los mortales parecemos tener ideas tan erradas acerca de tu verdadera naturaleza, ¿por qué no nos ilustras? ¿Por qué no nos guías por el camino de la verdad?*

Dios: ¿Qué te hace pensar que no lo hago?

Mortal: *Quiero decir, ¿por qué no te manifiestas a nuestros sentidos y sencillamente nos dices que estamos equivocados?*

Dios: ¿Eres realmente tan ingenuo como para pensar que soy el tipo de ser que se puede manifestar a tus sentidos? Sería más correcto decir que yo soy tus sentidos.

Mortal (asombrado): *¿Tú eres mis sentidos?*

Dios: No precisamente; soy más que eso. Pero esto se acerca más a la verdad que el que sea perceptible por los sentidos. No soy un objeto; al igual que tú, soy un sujeto, y un sujeto puede percibir, pero no puede ser percibido. No puedes verme en el sentido en que no puedes ver tus pensamientos. Puedes ver una manzana, pero el acon-

- tecimiento de que veas una manzana no puede en sí ser visto. Y soy mucho más parecido al acto de ver una manzana que a la manzana misma.
- Mortal: *Si no puedo verte, ¿cómo sé que existes?*
- Dios: ¡Buena pregunta! ¿Cómo sabes de hecho que existo?
- Mortal: *Bueno, pues estoy hablando contigo, ¿no?*
- Dios: ¿Cómo sabes que estás hablando conmigo? Digamos que se lo cuentas a un psiquiatra: "Ayer hablé con Dios" ¿Qué crees que te diría?
- Mortal: *Podría depender del psiquiatra. Como en su mayoría son ateos, imagino que los más me dirían que simplemente había estado hablando conmigo mismo.*
- Dios: ¡Y estarían en lo cierto!
- Mortal: ¿Cómo? ¿Quieres decir que no existes?
- Dios: ¡Tienes la más extraña facilidad para extraer conclusiones falsas! ¿Tan sólo de que estás hablando contigo mismo se sigue que yo no existo?
- Mortal: *Bueno, si creo que estoy hablando contigo, pero en realidad estoy hablando conmigo mismo, ¿en qué sentido existes?*
- Dios: Tu pregunta se basa en dos falacias más una confusión. La cuestión de si estás ahora hablando contigo mismo y la de si existo o no son del todo distintas. Aun el que en este momento no estuvieras hablando conmigo (lo que obviamente sí estás haciendo) no significaría que no existo.
- Mortal: *Bueno, está bien, ¡desde luego! De manera que en vez de decir "si estoy hablando conmigo mismo, entonces no existes", debería haber dicho "si estoy hablando conmigo mismo, entonces obviamente no estoy hablando contigo".*
- Dios: Aseveración muy diferente, en efecto, pero aún falsa.
- Mortal: *Oh, ¿qué te pasa? Si sólo estoy hablando conmigo mismo, ¿cómo puedo estar hablando contigo?*
- Dios: ¡Tu empleo del vocablo "sólo" es bastante desorientador! Puedo sugerir varias posibilidades lógicas según las cuales el que estás hablando contigo mismo no implica que no estés hablando conmigo.
- Mortal: *¡Sugiere nada más una!*
- Dios: Bueno, obviamente una de estas posibilidades es que tú y yo seamos idénticos.
- Mortal: *¡Qué pensamiento más blasfemo! — Al menos si yo lo hubiera enunciado—.*
- Dios: Según ciertas religiones, sí. De acuerdo con otras, esta es la verdad simple y llana, percibida directamente.
- Mortal: *¿Así que la única manera de salir de mi dilema es creer que tú y yo somos idénticos?*
- Dios: ¡En absoluto! Esta es solo una salida. Hay varias otras. Por ejemplo, puede ser que seas parte de mí, en cuyo caso puedes estar hablando con aquella parte mía que eres tú. O yo puedo ser parte de ti, y en tal caso puedes estar hablando con aquella parte tuya que soy yo. O si no, tú y yo podemos estar en parte traslapados y entonces puedes estar hablando con la intersección y por ende tanto contigo como conmigo. La única manera en que el hablar contigo mismo parecería implicar que no estás hablando conmigo sería si tú y yo estuviéramos enteramente disociados, y aun entonces sería concebible que estuvieras hablando con ambos.
- Mortal: *Entonces sostienes que sí existes.*
- Dios: ¡No, de ninguna manera! ¡De nuevo infieres conclusiones falsas! Ni siquiera ha surgido la cuestión de mi existencia. Lo único que he dicho es que del hecho de que estás hablando contigo mismo no se puede inferir que yo no exista, no digamos el hecho más débil de que no estés hablando conmigo.
- Mortal: *Esta bien. Te concedo la razón. Pero lo que verdaderamente quiero saber es: ¿existes?*
- Dios: ¡Qué extraña pregunta!
- Mortal: *¿Por qué? Los hombres la han estado formulando desde hace milenios.*
- Dios: ¡Ya lo sé! La pregunta en sí no es extraña; lo que quiero decir es que es una pregunta extraña en tanto que me la planteas a mí.
- Mortal: *¿Por qué?*
- Dios: Porque yo soy precisamente aquel de cuya existencia dudas. Comprendo perfectamente tu ansiedad. Te preocupa que tu experiencia actual conmigo sea una mera alucinación. Pero ¿cómo cabe en tu mente que vayas a recibir información confiable de un ser acerca de su existencia, nada menos, cuando sospechas que quizá ese mismo ser no existe?
- Mortal: *¿Entonces no quieres decirme si existes o no?*
- Dios: ¡No estoy siendo caprichoso! Tan sólo quiero señalarte que no es posible que te satisfaga ninguna respuesta que yo te pueda suministrar. Está bien, supongamos que dijera "No, no existo". ¿Qué demostraría eso? ¡Absolutamente nada! O si dijera "Sí, existo", ¿Eso te convencería? Evidentemente no.
- Mortal: *Bueno, si no puedes responderme si existes, ¿entonces quién me lo puede decir?*
- Dios: Eso nadie te lo puede responder. Es algo que solamente puedes averiguar por ti mismo.
- Mortal: *¿Cómo procedo para averiguarlo por mí mismo?*
- Dios: Eso tampoco hay quien te lo pueda decir. He ahí otra cosa que tendrás que averiguar tú solo.

Mortal: *¿Así que no hay modo en que puedas ayudarme?*

Dios: Sugiero que me dejes ese menester a mí. Ya nos desviamos y me gustaría regresar a la pregunta de cuál piensas que fue mi propósito al dotarte de libre albedrío. Tu primera idea, de que te conferí libre albedrío para ponerte a prueba en cuanto a si merecías la salvación, podrá ser atractiva para numerosos moralistas pero es una idea que me repugna. ¿No puedes pensar en una razón más agradable —una razón más humanitaria— de por qué te di libre albedrío?

Mortal: *Bueno, mira, en una ocasión planteé esta pregunta a un rabino ortodoxo. Me dijo que por la manera como estamos constituidos es del todo imposible que disfrutemos de la salvación si no sentimos que nos la hemos ganado. Y para ganárnosla necesitamos, desde luego, poseer libre albedrío.*

Dios: Esa explicación es en efecto mucho más agradable que la que me habías dado pero todavía dista de ser correcta. Según el judaísmo ortodoxo, creé ángeles, y ellos carecen de libre albedrío. Me contemplan realmente y a tal grado los atrae la bondad que no sienten la más mínima tentación hacia el mal. Realmente no tienen posibilidad de elección. No obstante, son eternamente felices a pesar de que no han hecho nada para merecerlo. Así que si fuera correcta la explicación de tu rabino, ¿por qué no habría yo creado sólo ángeles en vez de mortales?

Mortal: *Pues no sé. ¿Por qué no procediste así?*

Dios: Porque la explicación es sencillamente incorrecta. En primer lugar jamás he creado ángeles prefabricados. Todos los seres sensibles se acercan finalmente a un estado que podemos calificar de angelical. Pero así como la especie humana se halla en cierto estado de evolución biológica, así los ángeles no son sino el resultado final de un proceso de Evolución Cósmica. La única diferencia entre alguien a quien se llama *santo* y alguien a quien se llama *pecador* es que aquel es mucho más viejo que este. Desafortunadamente toma incontables ciclos de vida aprender lo que quizá sea el hecho más importante del universo: el mal sencillamente es doloroso. Todos los argumentos de los moralistas —todas las razones que aducen de que la gente *no debe* cometer malas acciones— palidecen y se tornan insignificantes a la luz de la única verdad fundamental de que el mal *es* sufrimiento.

No, mi querido amigo, no soy moralista. Soy íntegramente utilitarista. Que se me haya concebido en el papel de un moralista es una de las grandes tragedias de la humanidad. Mi papel en la trama de la naturaleza (si vale emplear esta engañosa expresión) no es castigar ni premiar sino ayudar al proceso mediante el cual todos los seres sensibles alcanzan finalmente la perfección.

Mortal: *¿Por qué dices que tu expresión es engañosa?*

Dios: Lo que dije es engañoso en dos aspectos. Antes que nada, es incorrecto referirse a mi papel en la trama de la naturaleza. Yo *soy* esa trama. En segundo término es

engañoso hablar de que ayudo al proceso mediante el cual los seres sensibles alcanzan la iluminación. Yo *soy* el proceso. Los antiguos taoístas se acercaron mucho a la verdad cuando refiriéndose a mí (a quien llamaban “Tao”) dijeron que yo *no hago nada* y sin embargo por mí todo se realiza. En términos más modernos, no soy la causa del Proceso Cósmico. Soy el Proceso Cósmico mismo. Creo que la definición más fructífera y precisa que de mí puede formular el hombre —al menos en su etapa evolutiva actual— es que soy el proceso mismo de iluminación. Los que creen en el diablo (¡aunque quisiera que creyeran en él!) podrían análogamente definirlo como el desafortunado intervalo de tiempo que el proceso consume. En ese sentido el diablo es necesario; el proceso toma inevitablemente un tiempo larguísimo, y nada hay que yo pueda hacer para acortarlo. Te aseguro, sin embargo, que una vez que se comprenda mejor el proceso, ya no se verá el doloroso intervalo de tiempo como una limitación esencial ni como un mal. Se concebirá como la esencia del proceso en sí. Sé que esto no te consuela del todo pues te hallas en el mar finito del sufrimiento, pero lo asombroso es que tan luego captas esta actitud fundamental, tu sufrimiento finito mismo comenzará a disminuir para llegar finalmente a desaparecer.

Mortal: *Así me lo han dicho, y tiendo a creerlo. Pero supongamos que personalmente logro ver las cosas a través de tus ojos eternos. Entonces seré más feliz; ¿pero no tengo una obligación hacia los demás?*

Dios: ¡Me recuerdas a los budistas mahayana! Cada uno dice: “No entraré al nirvana sin antes ver que todos los demás seres sensibles hayan entrado”. Así que cada uno espera a que el otro entre antes. ¡Con razón les toma tanto tiempo! El budista sihayana yerra en otro sentido. Cree que nadie puede ayudar en absoluto a los demás a que alcancen la salvación; cada quien debe hacerlo enteramente por sí mismo. En consecuencia cada uno lucha exclusivamente por su propia salvación. Pero es justamente esta actitud indiferente lo que imposibilita la salvación. La verdad es que la salvación es un proceso en parte individual y en parte social. Pero es un error grave creer —como creen muchos budistas mahayana— que el alcanzar la iluminación lo descalifica a uno, por así decir, para ayudar a otros. La mejor manera de ayudar a los demás es ver la luz primeramente uno mismo.

Mortal: *Hay algo que perturba en tu descripción de ti mismo. Te describes esencialmente como un proceso. Esto te coloca en una situación sumamente impersonal, y hay multitud de gente que tiene necesidad de un Dios personal.*

Dios: ¿Así que debido a que necesitan un Dios personal se concluye que yo lo soy?

Mortal: *Claro que no. Pero para que una religión sea aceptable para un mortal, debe satisfacer sus necesidades.*

Dios: Me doy cuenta de eso. Pero la llamada “personalidad” de un ser realmente está más en los ojos del observador que en el ser mismo. Las controversias que se han suscitado en torno a si soy un ente personal o uno

impersonal son un poco tontas porque ningún lado tiene la razón ni carece de ella. Desde un punto de vista soy personal; desde otro no lo soy. Lo mismo pasa con un ser humano. Una criatura de otro planeta puede mirarlo en forma puramente impersonal como una mera colección de partículas atómicas que se comportan según leyes físicas estrictamente prescritas. Puede no sentir más por la personalidad del humano que lo que el humano medio siente por la de una hormiga. Y sin embargo, la hormiga posee tanta personalidad individual como un humano a los ojos de entes como yo que realmente conocen a la hormiga. Contemplar algo impersonalmente no es más ni menos que contemplarlo personalmente pero, en general, cuánto mejor cono-

Dios: Soy consciente de ello, desafortunadamente.

Mortal: *¿Por qué desafortunadamente?*

Dios: Porque muchos niños y hombres primitivos poseen una intuición prístina que han perdido los que son como tú. Francamente, pienso que te haría mucho provecho que hablaras con un árbol de vez en cuando, ¡más provecho aun que platicar conmigo! Pero parece que continuamente nos desviamos del tema. Por última vez: quisiera que llegáramos a un entendimiento acerca de por qué te di libre albedrío.

Mortal: *He estado en ello todo este tiempo.*

Dios: *¿Quieres decir que no has estado prestando atención a nuestra conversación?*

Mortal: *Desde luego que he estado atento. Pero todo el tiempo, en otro nivel, he estado pensando en esto.*

Dios: *¡Y has llegado a alguna conclusión?*

Mortal: *Bueno, dices que la razón por la que nos conferiste voluntad propia no es para poner a prueba nuestra valía. Y rechazaste la razón de que para disfrutar algo necesitamos sentir que lo merecemos. Y te proclamas utilitarista. Lo más significativo es que parezca haberte agradado tanto el que de pronto me hubiera percatado de que el pecado en sí no es lo malo sino sólo el sufrimiento que causa.*

Dios: *¡Pues claro que sí! ¿Qué otra cosa acerca del pecado sería concebiblemente mala?*

Mortal: *Está bien, tú lo sabes y ahora también yo lo sé. Pero desafortunadamente toda mi vida he sufrido la influencia de los moralistas que sostienen que el pecado es malo en sí mismo. De todos modos, atando cabos, se me ocurre que con libre albedrío las personas tenderán en menor grado a dañarse unas a otras —y a sí mismas— que sin él.*

Dios: *¡Bravo! Con mucho es la mejor razón que hasta ahora has dado. Puedo asegurarte que si hubiera elegido conferir libre albedrío, esa habría sido justamente la razón por la que así habría elegido.*

Mortal: *¡Cómo! ¿Quieres decir que no elegiste darnos libre albedrío?*

Dios: Querido amigo, no pude elegir darles libre albedrío como tampoco pude elegir haber hecho un triángulo equilátero equiangular. Me fue posible en primera instancia decidir si haría un triángulo equilátero pero habiéndolo decidido, no tuve alternativa: tuve que hacerlo equiangular.

Mortal: *¡Y yo que pensaba que podías hacer lo que fuera!*

Dios: Solamente lo que es lógicamente posible. Como dijo Sto. Tomás, “Es pecado mirar como limitación del poder de Dios el que no pueda hacer lo imposible”. Estoy de acuerdo, salvo que en vez de la palabra *pecado* que emplea él yo usaría el término *error*.

Mortal: *Aun así, todavía me desconcierta tu implicación de que no decidiste darme de libre albedrío.*



ces algo, se te torna más personal. Para ilustrar este concepto, ¿piensas en mí como un ser personal o impersonal?

Mortal: *Pues estoy hablando contigo, ¿no es así?*

Dios: *¡Exacto! Desde ese punto de vista tu actitud hacia mí podría describirse como personal. Y no obstante, desde otro punto de vista —no menos válido— también puedo ser visto como impersonal.*

Mortal: *Pero si eres algo tan abstracto como un proceso, no veo qué sentido tiene que yo esté hablando con un mero proceso.*

Dios: Me encanta cómo dices “mero”. Para el caso podrías decir que habitas un “mero universo”. Además, ¿por qué ha de tener sentido todo lo que hacemos? ¿Tiene sentido para ti hablarle a un árbol?

Mortal: *¡Claro que no!*

Dios: Y sin embargo, muchos niños y hombres primitivos hacen justamente eso.

Mortal: *Pero yo no soy un niño ni un hombre primitivo.*

Dios: Bien, ya es hora de que te informe que toda nuestra discusión —desde su principio mismo— se ha basado en una falacia monstruosa. Hemos estado charlando sólo en un nivel moral: originalmente te quejaste de que te hubiera yo dotado de voluntad propia y suscitaste la pregunta de si debí haberlo hecho. Jamás se te ocurrió que yo no tuve ninguna elección en el asunto.

Mortal: ¡Todavía estoy en la oscuridad!

Dios: ¡Por completo! Es que sólo eres capaz de mirar el asunto con ojos de moralista. Nunca has considerado los aspectos *metafísicos*, más profundos, de la cuestión.

Mortal: *Aún no veo a dónde vas.*

Dios: Antes de pedirme que te quitara tu libre albedrío, ¿no debió haber sido tu primera pregunta si de hecho *tienes* libre albedrío?

Mortal: *Eso lo di por sentado.*

Dios: ¿Pero por qué habías de suponerlo?

Mortal: *No sé. ¿Tengo libre albedrío?*

Dios: Sí.

Mortal: *¿Entonces por qué dices que no debí haberlo dado por sentado?*

Dios: Porque no deberías. Del mero hecho de que algo es cierto no se sigue que deba darse por sentado.

Mortal: *De todos modos es confortante saber que mi intuición natural de que poseo voluntad propia es correcta. A veces me ha preocupado de que puedan tener razón los deterministas.*

Dios: Tienen la razón.

Mortal: *Un momento: ¿tengo libre albedrío o no?*

Dios: Ya te dije que sí. Pero ello no significa que estén equivocados los deterministas.

Mortal: *Bueno, ¿están o no determinados mis actos por las leyes de la naturaleza?*

Dios: La palabra *determinados* es aquí sutil pero poderosamente engañosa y ha contribuido mucho a las confusiones de las controversias acerca del libre albedrío contra el determinismo. Tus actos sin duda están de acuerdo con las leyes de la naturaleza, pero decir que están *determinados* por esas leyes crea una imagen psicológica enteramente engañosa que consiste en que tu voluntad pudiera de algún modo estar en conflicto con las leyes naturales y que la naturaleza pudiera en algún sentido ser más poderosa que tú, y pudiera “determinar” tus actos, te agradara o no. Pero esto es sencillamente imposible pues tu voluntad nunca está en conflicto con las leyes naturales. Tú y las leyes naturales son de hecho una sola cosa.

Mortal: *¿Qué quieres decir con que no puedo estar en conflicto con la naturaleza? Supongamos que me volviera muy terco y determinara no obedecerla. ¿Qué podría detenerme? Ni tú podrías.*

Dios: Tienes toda la razón. *Yo* no podría detenerte. Nada podría detenerte. Pero no habría necesidad de ello: ¡no podrías empezar siquiera! Como lo expresó hermosamente Goethe: “Al tratar de oponernos a la naturaleza, actuamos, en el proceso mismo de hacerlo, conforme a las leyes de la naturaleza.” ¿No ves que las llamadas “leyes de la naturaleza” no son más que una descripción de cómo actúan de hecho tú y otros seres. Esas leyes simplemente describen tus actos, no los prescriben, no son un poder ni una fuerza que obligue o que determine tus actos. Para que una ley natural sea válida necesita tomar en cuenta cómo actúas de hecho o, si prefieres, cómo eliges actuar.

Mortal: *¿En verdad pretendes que soy incapaz de determinar que actuaré contra la ley natural?*

Dios: Es interesante que acabas de emplear la frase “determinado a actuar” en vez de “elegido actuar”. Es muy común esta identificación. Seguido usa uno la expresión “he determinado hacer esto” como sinónima de “he elegido hacer esto”. De por sí esta identificación psicológica debería revelar que el determinismo y la elección están mucho más cerca uno del otro que lo que podría parecer. Desde luego, bien podrías decir que la doctrina del libre albedrío sostiene que *tú* eres quien lleva a cabo la determinación, mientras que la doctrina del determinismo parece sostener que tus actos están determinados por algo que aparentemente se encuentra fuera de ti. Pero la confusión es causada en gran medida por tu bifurcación de la realidad en el “tú” y el “no tú”. La verdad, ¿precisamente dónde terminas tú y empieza el resto del universo? ¿O dónde termina el resto del universo y comienzas tú? Tan luego puedes ver que el llamado “tú” y la llamada “naturaleza” son un todo continuo, nunca más te vuelven a molestar cuestiones como la de si eres tú quien está controlando a la naturaleza o si la naturaleza te controla. Así desaparecerá el enredo del libre albedrío versus el determinismo. Si me es dado acudir a una analogía burda, imagina dos cuerpos que se mueven cada uno hacia el otro merced a la atracción gravitacional. Cada cuerpo, si fuera sensible, podría preguntarse si es él o el otro quien ejerce la “fuerza”. En cierto modo son ambos, y en otro no es ninguno. Mejor es decir que lo crucial es la configuración de los dos.

Mortal: *Hace un rato dijiste que toda nuestra discusión se basaba en una falacia monstruosa. Todavía no me dices cuál es esa falacia.*

Dios: ¡Pues la idea de que me hubiera sido posible crearte sin libre albedrío! Actuaste como si esta hubiera sido una posibilidad real y te preguntaste por qué no opté por ella. Jamás se te ocurrió que un ser sensible sin libre albedrío no es concebible como no lo es un objeto físico que no ejerce atracción gravitacional. (Por cierto, entre un cuerpo físico que ejerce atracción gravitacional y un ente sensible que ejerce su voluntad hay mayor analogía que la que percibes.) ¿Puedes honradamente imaginar incluso un ser consciente sin voluntad propia? ¿Cómo demonios sería? Pienso que lo que más te ha desorientado en tu vida es que se te haya dicho que di al hombre el *don* del libre albedrío. Es como si primeramente hubiera creado al hombre y luego, como un pensamiento a posteriori, lo hubiera dotado

con la propiedad adicional del libre albedrío. Tal vez crees que tengo una especie de "brocha" con la que embadurno a unas criaturas con libre albedrío y a otras no. No, el libre albedrío no es algo adicional; es parte inseparable de la esencia misma de la conciencia. Un ser consciente sin libre albedrío sería simplemente un absurdo metafísico.

Mortal: *¿Entonces por qué jugaste conmigo todo este tiempo discutiendo lo que yo creía que era un problema moral cuando, como dices, mi confusión básica era metafísica?*

Dios: Porque pensé que sería una buena terapia que te deshicieras de algo de ese veneno moral. Buena parte de tu



confusión metafísica se debía a conceptos morales equivocados, y por eso había que lidiar con ellos primero. Y ahora debemos separarnos, al menos hasta que me vuelvas a necesitar. Pienso que esta unión nuestra contribuirá mucho a sostenerse por un largo tiempo. Mas recuerda lo que te dije respecto a los árboles. Desde luego, no tienes literalmente que platicarles si eso se te hace tonto. Pero mucho es lo que puedes aprender de ellos, como también de las rocas y arroyos y otras manifestaciones de la naturaleza. Nada hay como una orientación naturalista para disipar todos esos pensamientos morbosos acerca del "pecado" y del "libre albedrío" y de la "responsabilidad moral". En una etapa de la historia estos conceptos fueron de hecho útiles. Me refiero a los días en que los tiranos tenían poder ilimitado y nada más leve que el temor al infierno podía frenarlos. Pero la humanidad ha madurado desde entonces, y ya no es necesaria esta horrida manera de pensar.

Podría serte útil recordar lo que en una ocasión dije a través de los escritos del gran poeta zen Sen-Ts'an:

Si quieres conocer la verdad llana,
No te preocupes del bien y del mal,
El conflicto entre bondad y maldad
Es de la mente una enfermedad.

Detecto en tu expresión que a la vez te tranquilizan y atemorizan estas palabras. ¿Qué temes? ¿Que si en tu mente eliminas la distinción entre el bien y el mal estás más propenso a cometer actos malvados? ¿Qué te hace estar tan seguro de que la conciencia del bien y del mal no conduce de hecho a más actos malos que buenos? ¿Honradamente crees que la gente llamada amoral, cuando se trata de actuar, no de teorizar, realmente se comporta menos éticamente que los moralistas? ¿Desde luego que no! Incluso la mayoría de los moralistas admite la superioridad ética del comportamiento de quienes adoptan una posición amoral. Parecen sorprendidos de que sin principios éticos se porten tan bien esas personas. Diríase que nunca se les ocurre que es en virtud de la ausencia misma de principios morales que su buen comportamiento fluye tan libremente. ¿Acaso las palabras "El conflicto entre bondad y maldad es de la mente una enfermedad" comunican una idea muy diferente de la que expresa la historia del Jardín del Edén y la caída del Hombre porque Adán comió de la fruta del conocimiento? Este conocimiento, fíjate bien, lo era de los principios morales, no de los sentimientos morales, que Adán ya tenía. Hay mucho de cierto en esta historia, si bien jamás prohibí a Adán que comiera de la manzana. Tan sólo le aconsejé que no lo hiciera. Le dije que no le convendría. Si el muy tonto nada más me hubiera escuchado, ¡se habría podido evitar tanta dificultad! Mas no: ¡pensó que lo sabía todo! Me gustaría que al fin los teólogos aprendieran que no estoy castigando a Adán y a su estirpe por ese acto, sino que la fruta misma es venenosa y que desgraciadamente sus efectos perduran por incontables generaciones.

Y ahora en verdad debo partir. Deseo intensamente que nuestra decisión disipe algo de tu morbosidad ética y la sustituya con una orientación más natural. Recuerda también las maravillosas palabras que en una ocasión enuncié por boca de Lao-Tse cuando increpé a Confucio por sus mensajes moralizantes:

Toda esta charla sobre la bondad y el deber, estas continuas puyas enervan e irritan a quien te oye. Sería mejor que estudiaras cómo mantienen su eterno curso el Cielo y la Tierra, cómo mantienen su luz el sol y la luna, las estrellas sus jerarquías, las aves y las bestias sus parvadas y manadas, los árboles y arbustos sus rangos. También así deberías aprender cómo guiar tus pasos mediante el Poder Interior, seguir el curso que establece la Senda de la Naturaleza; y pronto te resultará innecesario andar laboriosamente predicando la bondad y el deber... El cisne no ha menester de un baño diario para mantenerse blanco.

Mortal: *¡Sí que parece favorecer la filosofía oriental!*

Dios: No, en absoluto. Algunos de mis mejores pensamientos han florecido en tierra americana. Por ejemplo, nunca expresé mi concepto del "deber" con mayor elocuencia que a través de los pensamientos de Walt Whitman:

Nada doy por deberes.
Lo que otros dan por deberes, yo por impulsos vivos doy.

Selma Calasans Rodríguez

CIEN AÑOS DE SOLEDAD Y LAS CRONICAS DE LA CONQUISTA

Al reescribir la conquista de América, poetas como Octavio Paz, o novelistas como Asturias, Carpentier y García Márquez estarían rescatando del olvido y estableciendo un nuevo diálogo con textos que estuvieron vedados a la lectura de sus contemporáneos, como pasó con los de Las Casas o Guamán Poma, o con los informantes de Sahagun, entre otros,¹ así como con los textos de cronistas “oficiales”. Aquellos escritores estarían ejerciendo la adánica tarea de encontrar un lenguaje que ficcionalizase nuestro tiempo presente, sin perder de vista que el blanco al que apuntan no es sino una reelaboración de nuestros orígenes singularísimos.

¿Pero cómo leer los textos de nuestra historia (o prehistoria) en el discurso de una novela actual, si al integrarse a una estructura poética esos textos ya quedan relativizados y son ambiguos?

Me parece sospechosa la crítica que aísla un aspecto de la obra para examinarlo por separado, sin darse cuenta de la complejidad de los demás que coexisten en el mismo sistema. El discurso literario es un complejo tejido narrativo y sus relaciones con el referente no son directas: entre unos y otros hay la mediación de muchas capas de textos culturales. Por eso mismo, no tengo la intención ahora de presentar aquí y allá, y a lo largo de *Cien años de soledad*², los ecos de las Crónicas de la conquista, que son muchos. Esa deliberada limitación obedece, incluso, a que aquí parto de un trabajo hecho por Iris Zavala,³ muy informativo —su autora es especialista en historia—, pero no tan interesante desde el punto de vista literario. Considero, además, que toda relación que se establece entre distintos textos es dialógica, en especial en el verdadero discurso literario, como lo ha demostrado satisfactoriamente el teórico soviético M.M. Bajtin en su vasta obra. Claro está que se pueden apuntar diferentes relaciones entre los textos “del otro” en el complejo sistema de la comunicación literaria. Esta incluye elementos como un emisor real/ficcional, un receptor real/potencial y el ficcional, además de los textos “del otro” que se entrecruzan para formar un nuevo texto. Históricamente se comprueba además, que la relación entre textos puede ser tanto de aceptación y reverencia como de antagonismo y réplica o, al mismo tiempo, de aceptación y réplica, como es el caso de la parodia.⁴ Aunque no quiero detenerme en cuestiones teóricas, me gustaría subrayar que es inútil tentar establecer la singularidad de una obra apuntando tan sólo las huellas de la tradición que en ella se detectan. La identidad de un texto se mide antes por la amenazante diferencia con que destruye el modelo, que por la semejanza con las llamadas fuentes.

En la literatura brasileña colonial y hasta en la posterior —y creo que este es un problema común a todas las literaturas de países colonizados— se pueden señalar muy claramente los textos que reverencian la cultura del dominador

(el elemento ibérico, el europeo), como es el caso del brasileño Benito Teixeira que, en su *Prosopopeia*, hace un pastiche del gran poeta portugués Camões, en *Os Lusíadas*. Pero hay también los escritores que aprovechan la cultura de la metrópolis colonizadora, dialogando con ella, en términos desacralizadores y paródicos —por ejemplo, la gran obra del barroco brasileño, la del poeta Gregorio de Mattos.

Así, me propongo examinar con ustedes el juego de por lo menos tres de los incontables hilos, del vasto tejido textual de *Cien años de soledad*, que se pueden identificar a partir de la fundación de la ficción hasta su “Apocalipsis”. Ellos son: la tradición bíblica (el mito de la creación del mundo hasta su conclusión), las Crónicas de la conquista de América y las metamorfosis del mito de Edipo.⁵ La fundación ficcional a que me refiero es la de Macondo, porque en *Cien años de soledad* coinciden y son paralelas la escritura de la historia (ficción) y la historia de la escritura. Hay aquí una *mise-en-abîme*, ya que los manuscritos de Melquíades, cuyo intento de desciframiento corre paralelo al enunciado narrativo de *Cien años*, cuentan la misma historia. O sea: tenemos un enunciado y una enunciación que se reflejan, lo que es igual a “los espejismos” de Macondo —y es también una forma de auto-parodia del texto.

El espacio donde ocurren los cien años está estructurado según el modelo del mito cosmogónico y escatológico bíblico con su génesis, éxodo, plagas y apocalipsis. Además de este modelo hay citas que confirman la intertextualidad bíblica, como aquella en que Macondo es definida como “la tierra que nadie les había prometido” (*CAS*, p. 27), o cuando el texto señala que las casas de la aldea estaban arregladas por el patriarca fundador “a su imagen y semejanza” (*CAS*, p. 15). Desde luego se advierte la inversión paródica del texto bíblico en la primera cita (“la tierra que nadie les había prometido”), pero la diferencia, el verdadero diálogo con el texto bíblico, se produce al mezclar ese texto con los otros. La creación de Macondo es posterior al “pecado original”. Macondo se funda bajo el signo de una fuga por un asesinato cometido por el futuro fundador (la muerte de Prudencio Aguilar por José Arcadio Buendía), que tiene como causa el incesto. Prudencio Aguilar es asesinado porque pone en duda la masculinidad de José Arcadio, que no había consumado su matrimonio con Ursula, su prima hermana, por temor a la prohibición cultural del matrimonio entre parientes próximos. Macondo es fundada en el éxodo que emprendieron José Arcadio y Ursula para huir del fantasma del muerto, símbolo de culpabilidad. Este éxodo contiene tres de los mitemas del mito edipiano, pues Edipo: 1) huye de los presagios; 2) asesina a su padre en el camino; 3) comete incesto, casándose con su madre.

Todavía más: el diálogo con el texto bíblico se hace por

medio de la visión de una creación que no es absoluta. Macondo parte de lo ya creado; es decir que, en este caso, se trata más bien de la metáfora de un Nuevo Mundo, con su aislamiento y su soledad con relación al otro mundo donde estaban la civilización y la ciencia o, como se dice en las fantasías de José Arcadio Buendía, un mundo prodigioso, donde “hay toda clase de aparatos mágicos” (CAS, p. 15).

La descripción geográfica de Macondo y sus alrededores a partir de los viajes, y las tentativas de ligarlo con la civilización, tienen como intertexto la visión de los descubridores y conquistadores del Nuevo Mundo. En sus textos abundan las descripciones de lo maravilloso o de lo terrorífico. Así, por ejemplo, Américo Vespucio expresó hiperbólicamente su impresión de la isla de Curazao al describirla como si estuviera poblada de Pentésileas y Anteos. En las referencias mitológicas podemos comprobar la presencia de la retórica renacentista, pues en la época todos conocían las epopeyas y las novelas de caballería.⁶

No está menos poblada de seres semi-mitológicos, ni es menos maravillosa, la ruta que José Arcadio emprendió:

Al Sur estaban los pantanos cubiertos de una eterna nata vegetal, y el vasto universo de la ciénaga grande, que según testimonios de los gitanos carecía de límites. La ciénaga grande se confundía al occidente con una extensión acuática sin horizontes, donde había cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer, que perdían a los navegantes con el hechizo de sus tetas descomunales. (CAS, p. 17).

La verdad es que los navegantes e informantes se dejaban llevar por sus fantasías delante de una realidad tan nueva y tan intocada por la civilización. Por eso les ocurría reiteradamente la experiencia de descubrir el sitio del paraíso terrenal, como dijo Vespucio en su famosa carta “El Nuevo Mundo”: “Y ciertamente si el paraíso terrestre en alguna parte de la tierra está, estimo que no estará lejos de aquellos países”.⁷ También, Pedro Mártir de Anglería, uno de los cronistas que eran también humanistas cultos, observó en el mejor hipérbaton barroco que las islas del Caribe serían para él un sitio en el cual “Dios creador de todas las cosas, creemos que se sacó del barro de la tierra al primer hombre”.⁸

García Márquez ya encontró hecha la intertextualidad en la tradición literaria de la América hispánica: Biblia + visión del Nuevo Mundo + mitología griega + novelas de caballería. Pero esa intertextualidad era, en los textos originales, reverente. El ha transformado esa herencia en una metáfora de la soledad de nuestros pueblos latinoamericanos al presentarla en toda su irreverencia carnalizadora y con una extrema fuerza poético-paródica. De esta manera, se coloca en la tradición apuntada por Bajtin, que arranca desde la disolución de la Antigüedad clásica, y que une su obra a la de un Rabelais, un Cervantes, un Sterne y, más cerca de nosotros, a un Kafka o un Joyce, para citar apenas algunos de los miembros de esa gran familia carnalizadora.

Es necesario recordar aquí que la expedición emprendida por José Arcadio Buendía tuvo un aspecto de regresión: él no alcanzó a encontrar la ruta del Norte que, por los cálculos hechos por el patriarca, había de llevarlo de vuelta a la civilización. Al contrario: los peregrinos caminaron en sentido opuesto al de la historia hasta llegar a “aquel paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original” (CAS, p. 17). La regresión que aquí parece casual se hace de hecho estructural en *Cien años de soledad*, pues el incesto, que es el “peca-

do” simbólico, o la falta trágica (la “hybris”) que provoca el desequilibrio de la narrativa, llevaría a todos los miembros de la familia Buendía a volver siempre a sus recuerdos más antiguos. Estarán siempre sujetos a la dependencia de un “paraíso de humedad y silencio (...) agobiados por un sofocante olor de sangre”, lo que no es sino una imagen del imposible deseo insatisfecho de volver al útero materno.

Aquí también García Márquez se aproxima a una intuición ya expresada por Ezequiel Martínez Estrada en su *Radiografía de la Pampa*, cuando explica que:

Cada día de navegación las carabelas desandaron cien años. El viaje se había hecho a través de las edades, retrocediendo de la época de la brújula y la imprenta a la de la piedra tallada.⁹

La expedición malograda, la vuelta al pasado remoto, cuando ellos “lograron salir de la región encantada” y empezaron a volver a un pasado más próximo, constituye un retorno a lo colonial. Al despertar:

Frente a ellos, rodeados de helechos y palmeras, blanco y polvoriento, en la silenciosa luz de la mañana, estaba un enorme galeón español. Toda la estructura parecía ocupar un ámbito propio, un espacio de soledad y olvido, vedado a los vicios del tiempo y a las costumbres de los pájaros. (CAS, p. 18)

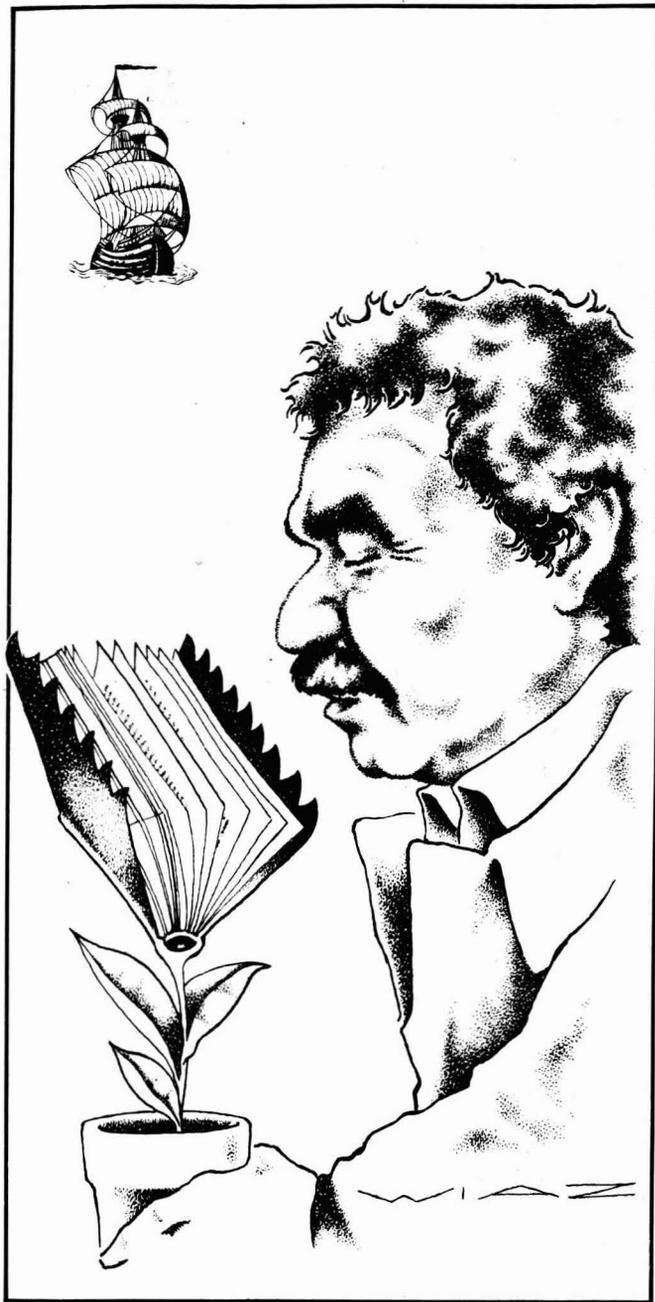
Para José Arcadio Buendía, este encuentro fue un indicio de la proximidad del mar.

Esa característica del discurso narrativo —en el que se parte en busca del objeto del deseo, y como consecuencia se camina hacia atrás, siempre más atrás, para después volver hasta el presente, pasando por distintas etapas— es, también, parte del engranaje de repeticiones que sirve de modelo estructural a *Cien años de soledad*. Corresponde a la estructura de los sueños que tenía José Arcadio antes de morir: en esos sueños, él caminaba de cuarto en cuarto hasta encontrarse con Prudencio Aguilar, platicar con él, y volver de cuarto en cuarto, hasta el último cuarto, el de la realidad, y despertar. Esta construcción es, por lo tanto, isomorfa a la representación del incesto, por estar el encaje ligado, simbólicamente, al útero.¹⁰

En el pasaje que estamos examinando, Buendía despierta con la evidencia que extrajo de la aparición del galeón de que sus sueños terminaban allí: “Carajo: —Gritó— Macondo está rodeada de agua por todas partes” (CAS, p. 18). Es decir: al ser Macondo una isla, estaría aislada definitivamente de la civilización.

La primera impresión que tuvieron de América los navegantes como Cristóbal Colón, fue que se trataba de un conjunto de islas. De entre ellos, sólo Américo Vespucio, al cabo de los cuatro viajes que hizo a las Indias, pudo concebir exactamente la dimensión del continente descubierto, pues llevó sus exploraciones hasta el Sur, alcanzando el estuario del Plata y tal vez el Estrecho de Magallanes.¹¹ Así, muchos años después Aureliano Buendía volvió a la región que había explorado con su padre y encontró parte de la nave carbonizada y se preguntó cómo era posible que ésta se hubiera adentrado tanto en tierra firme. Así deshizo la idea fantástica de su padre y —como nuevo Vespucio— rectificó la visión, a la Cristóbal Colón, de José Arcadio Buendía.

En la época utópica de Macondo ocurre la llegada de los gitanos, que fueron los portadores de las conquistas de afue-



ra. Entre ellos se destaca la figura de Melquíades, que fue quien definitivamente trajo *el saber*. Era un saber muy viejo para el mundo civilizado, pero muy nuevo para aquella aldea. La metáfora del anacronismo cultural del continente se carnavaliza en el discurso de la novela: la ciencia, el saber, llegan a Macondo traídos por un circo de gitanos con todos sus aparatos mágicos: el imán, las alfombras voladoras, el astrolabio, el hielo. Melquíades inocula a José Arcadio con el veneno del conocimiento, lo que acaba por desquiciarlo enteramente. El fundador habrá de entregarse a especulaciones, en lo que se parece al sabio viajante renacentista Vespuccio, pero con el anacronismo de aparecer unos cuatro siglos después. Así había afirmado Vespuccio:

... Y deseoso de ser yo el autor que señalara la estrella del firmamento del otro polo, perdí muchas veces el sueño de noche en contemplar el movimiento de las estrellas del polo, para señalar cuantas de ellas tuvieron menor órbita y

se hallaban sin más, cerca del Firmamento, y no pude con tantas malas noches que pasé y con cuantos instrumentos usé, que fueron el cuadrante y el astrolabio.¹²

Por su parte, José Arcadio Buendía, haciendo eco a Vespuccio:

... permaneció noches enteras en el patio vigilando el curso de los astros y estaba a punto de contraer una insolación por tratar de establecer un método exacto para encontrar el medio día. Cuando se hizo experto en el uso y manejo de sus instrumentos, tuvo una noción del espacio que le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios deshabitados y trabar relación con seres espléndidos, sin necesidad de abandonar su gabinete (CAS, p. 11)

Y el resultado de todas estas especulaciones febriles fue el descubrimiento que comunica solemnemente a la familia: "La tierra es redonda como una naranja" (CAS, p. 12). Este descubrimiento hace contemporáneos a José Arcadio Buendía y Ptolomeo.

Macondo se había fundado bajo un presagio. José Arcadio tuvo un sueño: "En aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejos" (CAS, p. 28). También Moctezuma, el gran monarca azteca, tuvo una visión que anticipó la llegada de los españoles, al mirar una ave cenicienta que le trajeron unos pescadores. En la cabeza del ave había "una diadema redonda de la forma de un espejo redondo muy diáfano, claro y transparente, por la que se veía el cielo y los mastelejos y estrellas... Y tornando una segunda vez a ver y admirar por la diadema y cabeza del pájaro, vió grande número de gentes, que venían marchando desparcidas y en escuadrones de mucha ordenanza, muy aderezados y a guisa de guerra y batallando unos contra otros, escaramuceando en figuras de venados y otros animales..."¹³

Las "casas de paredes de espejo" del sueño de Buendía son una metáfora de su creación: de la ciudad y de la estirpe, de un engranaje de repeticiones, de las vueltas a "lo mismo", del tiempo estancado— como en su locura, en la que todos los días eran lunes. Paredes de espejos, es decir, espejos paralelos que repiten lo mismo hasta el infinito. Algún tiempo después, el patriarca juzga haber descifrado su propio sueño: aquellas paredes de espejos serían paredes de hielo. La metáfora se confirma porque en el "hielo" hay un sema de congelamiento que se liga a estancamiento y a repetición de lo mismo— y así volvemos fatalmente al modelo propuesto a partir de la metáfora del incesto. Por lo demás, Lévi-Strauss plantea la cuestión de la prohibición del incesto como acto civilizatorio asumido por casi todos los pueblos. Esta prohibición —es sabido— tiene, como origen facilitar el comercio matrimonial entre las tribus y su comunicación a través del intercambio de mujeres. La práctica del incesto es, por lo tanto, una amenaza de encerramiento en lo mismo, de no comunicación, entre tribus distintas.

En *Cien años de soledad* la preocupación por los matrimonios consanguíneos no impide la fatal atracción endofílica de la familia, la cual parece establecer el destino de encerramiento y soledad de los Buendía pues todos, real o imaginariamente, practican el incesto. Así Ursula y José Arcadio eran primos hermanos y la narración señala que hubieran sido felices desde siempre si la madre de Ursula no la hubiera aterrizado con toda clase de pronósticos (CAS, p. 25).

Las únicas parejas que practican realmente el incesto, a pesar de la prohibición, son la primera, la que fundó Macon-

do, y la última, la que engendró el hijo con cola de cerdo y cerró la estirpe. José Arcadio Buendía declaró a su mujer: "No me importa tener cochinitos desde que puedan hablar" (CAS, p. 25). Y por su parte Aureliano Babilonia y Amaranta Ursula juntaron un siglo de deseos y desafiaron a la prohibición: "En aquel Macondo olvidado hasta por los pájaros, donde el polvo y el calor se habían hecho tan tenaces que costaba trabajo respirar, reclusos por la soledad del amor (...) Aureliano y Amaranta eran los únicos seres felices, y los más felices sobre la tierra" (CAS, p. 340).

El destino de encerramiento, de olvido y de soledad ocurre paralelamente en la estirpe de los Buendía y en la aldea de Macondo.

Paradójicamente, la apertura hacia la civilización emprendida por Ursula, que trajo las primeras señales de lo de afuera a Macondo, hizo también posible que allí penetraran la injusticia y la violencia; o, para usar en término bíblico, provocó la aparición de las "plagas". La primera de todas es la peste del insomnio que, invirtiendo paródicamente el mito griego, en que el sueño trae el olvido, aquí es el insomnio el que trae el olvido. En Macondo se pierde hasta la palabra, signo primero de la creación y de la comunicación. En seguida, penetran allí la policía y la religión. Hasta entonces la aldea no tenía curas y sus habitantes se comunicaban directamente con Dios, como indica el texto.

Con la política aparecen definitivamente el fraude y la violencia. Una muestra de esto último es el carnaval de Macondo, en que fue coronada reina de belleza Remedios, la bella, y en el que apareció, traída de otro pueblo, Fernanda del Carpio, otra reina que fue incorporada a los festejos. Venía acompañada de forasteros disfrazados de beduinos que no eran sino soldados del escuadrón regular que, sin ninguna provocación, dispararon contra la muchedumbre (CAS, p. 175). El crítico italiano Roberto de Paoli, en un excelente trabajo sobre lo carnavalesco en *Cien años de soledad*, señala el hecho de que el carnaval sangriento no es una invención de García Márquez y ofrece antecedentes de él en la Edad Media, especialmente en el Languedoc.¹⁴ A mi modo de ver, el modelo más próximo de fiesta sangrienta es la de Tóxcatl, narrada en la *Visión de los vencidos*, texto que García Márquez declara haber leído y del que ha aprovechado "la visión al revés" para *El otoño del patriarca*.¹⁵ Como se sabe, en ocasión de esta fiesta los mexicas danzaban y cantaban en honor a su Dios Huitzilopochtli cuando fueron atacados por los españoles liderados por Pedro de Alvarado (al que llamaban El Sol).¹⁶

En *Cien años de soledad*, ese carnaval sangriento anticipa las guerras civiles inútiles entre Conservadores y Liberales, que al fin y al cabo eran lo mismo, según afirma el propio coronel Buendía. También anticipa el golpe final que acarrea la decadencia de Macondo: la Compañía Bananera que había agotado el suelo, y que provoca el diluvio y hasta una descomunal matanza, de tres mil obreros que osaran protestar contra el imperialismo anglo-sajón. A partir de ese momento Macondo no pudo ya reaccionar. Su espacio se convierte completamente en un ámbito de olvido y soledad.

Si José Arcadio Buendía creó una Arcadia que no tuvo nunca una oportunidad sobre la tierra, Aureliano Babilonia será el verdadero recreador de esa Arcadia porque es el lector de su historia. El discurso narrativo se reduciría a una imagen de pesimismo y de círculo vicioso si no hubiera una quebra de las repeticiones por intercesión de alguien que, además de osar vencer el tabú del incesto y atreverse a amar, logró leer la historia. Crónica sí, de un pequeño pueblo

arruinado, pero crónica, también, de una utopía americana.

Uno de los elementos estructuralmente más importantes del mito de Edipo es la recuperación de la identidad por el desciframiento del misterio del nacimiento. Así, Edipo recupera su verdadero origen al descifrar el texto oral de los mensajeros, testigos parciales de los acontecimientos de su vida. En Macondo todos los Buendía intentan descifrar los manuscritos de Melquíades; todos, también, persiguen un amor incestuoso. Leer y amar parecen constituir el mismo objeto de deseo en *Cien años de soledad*. Aureliano Babilonia, al leer los manuscritos centenarios del viejo gitano y amar incestuosamente, sin culpabilidad, recupera Macondo como *lengua*, como memoria. A pesar de su destrucción, Macondo permanece viva en una existencia literaria,¹⁷ venciendo al olvido y a la soledad, ofreciéndose a la unión con el lector, del mismo modo que la ciudad de Tenochtitlan sigue existiendo en la escritura de las piedras de sus pirámides o en el testimonio escrito de sus poetas.

Notas

1 Cf. Rodríguez Monegal, Emir "The fabulous sources" In: *The Borzoi Anthology of latin american literature*. New York, Knopf, 1977, p. 1-170.

2 García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1972. Todas las citas están hechas con la sigla CAS, seguida del número de página.

3 Zavala, Iris, "Cien años de soledad: crónica de Indias". In: Giacómán, Helmy F., ed. Madrid, Las Américas, 1972 p. 197-212.

4 Del antiguo concepto de parodia "strictu sensu", como imitación cómica-burlesca, pasando por M.M. Bajtin (especialmente en *La poética de Dostoievski*. Paris, Seuil, 1970), el renovador del concepto, y por Rodríguez Monegal que lo alarga para la comprensión de la literatura latinoamericana, hasta Haroldo de Campos, en Brasil, que lo abrió definitivamente, tomando parodia en su sentido etimológico (de para -|o de), o más ampliamente todavía como "movimiento plagio-tropical", mucho se ha modificado este concepto, despreciado por la retórica y la poética clásica.

5 Uno de los mejores trabajos que he leído sobre *Cien años de soledad* es el de Josefina Ludmer *Cien años de soledad: una interpretación*. (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972) que exhaustivamente examina el texto armado sobre el árbol genealógico de la familia y sobre el mito de Edipo.

6 Irlemar Chiampi, en *Orealismo marañillo* (São Paulo, Perspectiva, 1980, p. 99) habla de los antecedentes del discurso latinoamericano actual mostrando que, para suplir una "laguna semántica, los primeros narradores recurrían a la cita de autores griegos y latinos, a la comparación con cosas conocidas e imaginadas y, sobre todo, a la alusión a los relatos bíblicos, a las leyendas medievales (sobre todo a las novelas de caballería) y a los mitos clásicos.

7. Vespucio, Americo. In: *El nuevo mundo* por Aznar, Luis, ed. Buenos Aires, Nova, 1951, p. 187.

8 Apud Zavala, Iris, opus cit, p. 203.

9 Ibidem, p. 83.

10 En "El tema de la elección del cofrecillo" (In: "Psicoanálisis aplicado", *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, p. 971-976), Freud dice textualmente: "...los cofrecillos son también mujeres, símbolos de la parte esencial de la mujer, lo mismo que las cajas, estuches, cestos etc".

11 Cf. Rodríguez Monegal, 1977.

12 Vespucio, opus cit p. 103.

13 Dalton, Roque ed. *Visión de los vencidos*. La Habana, Casa de las Américas, 1969, p. 11-12.

14 De Paoli, Roberto. "Lo carnavalesco en *Cien años de soledad*". Maldoror Montevideo, Imprenta, A. S. 1981, p. 50-52.

15. Entrevista: "García Márquez en México" hecha por Guillermo Sheridan y Armando Pereira: *Revista de la Universidad de México V.XXX, n. 6 Universidad Autónoma de México, 1976*.

16 Visión de los vencidos, p. 103.

17 Rodríguez Monegal, en un artículo sobre las tres últimas páginas de *Cien años de soledad* ("One hundred years of solitude: the last three pages". *Books abroad* vol. 73 n. 3, Oklahoma Un. Press, 1973) hace un paralelo entre García Márquez y Jorge Luis Borges y observa que, en los dos, sobreexiste la idea mallarmiana de que todo culmina en un libro. También aproxima lectura y creación: "On the level Melquiade's parchments are situated, his book is an Aleph image of the world, and the word (as in St. John's Gospel) is the instrument of creation" (p. 487).

Blas Matamoro

LAS PREVISIONES DE CERVANTES



A Luis Rosales

El autor en cuestión

La noción de autor vincula al escritor con lo sagrado. He allí, para probarlo, las dos variantes clásicas: el vate y el creador. El vate es el autor según un modelo que podríamos denominar pagano: por el poeta hablan los dioses o, al menos, las musas. Su voz no existe, es el vehículo para la voz del más allá. Así, Homero en *La Ilíada*: "Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles". Y en *La Odisea*: "Háblame, musa, de aquel varón de multiforme ingenio, etc." Aún Dante pide auxilio a las jerarquías del otro mundo para poder cantar, como si su órgano vocal fuera insuficiente: "¡Oh, musas! ¡Oh, alto ingenio! ¡Venid en mi ayuda!" Y hasta José Hernández en el *Martín Fierro*: "Vengan, santos milagrosos, vengan todos en mi ayuda".

El escritor creador parece, en cambio, seguir un modelo judeo-cristiano. A imagen y semejanza de Dios, el poeta crea una obra de la nada. Pero esta facultad de crear no es inherente a la persona humana, sino a determinados sujetos. Viene de la sede divina y, otra vez, se cierra el círculo sagrado. Se habla, por ejemplo, de la inspiración. Inspirar es respirar, es cargarse de aliento. Este hálito es como el aliento de Dios, que sopla sobre lo inanimado y lo anima. Es el Verbo que se hace Carne, pues en el principio sólo era El.

El vate, así como es raptado por la voz sagrada que lo posee, puede saber del futuro, pues en la mente de los dioses está ya escrito. Por eso le corresponde vaticinar, profetizar. Al creador, en cambio, le toca otra tarea instructiva: la construcción de un cosmos en miniatura, de un microcosmos, ordenado como el otro, el cosmos en grande, e imagen pedagógica del Orden. En ambos casos, los dos apelan a potencias trascendentes: la identidad del tiempo en un instante coetáneo donde aparece todo el Saber, el engendramiento de la realidad a partir de la nada, la división primordial de la luz y la tiniebla.

¿Podría construirse una noción profana del escritor? Hoy preferimos soslayar a vates y a creadores, hacer abstracción de genios y seres originales, o sea que están en unos orígenes que la historia no legitima y que sólo admiten los mitos, los Mitos del Origen. El escritor profano es un productor, alguien que hace algo a partir de otra cosa, precedente, heredada. En efecto, ni el lenguaje ni la retórica son "originales" del escritor que está constituido por ellos y que, a la vez, los instrumenta. Le vienen de afuera y de antes, le son ajenos: está alienado a ellos.

Estas distancias tienen que ver, también, con el problema del saber en la literatura. El vate sabe lo que saben los dioses que hablan por su voz. El creador es dueño del orden, o sea

de las íntimas leyes que mueven el cosmos. Lo sabe todo y, según el aforismo flaubertiano, se puede dar el lujo de estar en todas partes sin hacerse notar en ninguna, como Dios.

En cambio, el escritor-productor no sabe más de lo que saben sus instrumentos, de los cuales es, a su vez, un instrumento: no más de lo que saben las ideologías asumidas por el lenguaje y la retórica.

Cervantes moviliza y proclama esta renuncia a la autoría, a la creación y al vaticinio, para situar al escritor en los profanos contornos del productor de literatura y reproductor más o menos infiel de las ideologías. Sin movernos del *Quijote* (corrijo: moviéndonos sólo a partir del *Quijote*, texto movilizador como pocos) podemos encontrar legiones de pruebas en ese sentido. Algunas:

—Cervantes renuncia al papel de creador: "...Aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote" (o sea: es hijo de otro, me precede, viene constituido de antes).

—Apela al carácter folklórico (estoy exagerando, el lector ya lo ha advertido) y colectivo de la literatura: "...En esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben..." (el subrayado no es cervantino, aunque está señalado, de algún modo, por Cervantes).

—Dimite del saber total del "creador": "...Lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de La Mancha..."

—Enfatizando la actitud, llega a señalar como autor a un tercero: "...Sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba..."

—Juega a obtener saber del texto que escribe, lo que implica su "ignorancia" respecto a la historia que está contando, que deviene una *historia que se cuenta a sí misma*, que se cuenta, no que cuenta su "creador": "Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español Don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega".

El artefacto montado por Cervantes para cuestionar las nociones clásicas de autoría (que no ignora, según se lee en un parlamento del propio Don Quijote: "...Esto fue como profecía; que los poetas también se llaman *vates* que quiere decir *adivinos*") es bien conocido: hace saber al lector que su texto no es suyo, sino transcripción de una traducción del árabe, de modo que se supone una relación de fidelidad del transcriptor al traductor y de éste al original que, a su vez, se presupone fiel a ciertos hechos. He allí delimitadas las relaciones "históricas" del autor y el texto, lo que permite leer con cierta claridad la palabra *historia* como sujeto de esta novela: "cuenta la historia"...

Cide Hamete Benengeli es un artefacto dentro de otro, del cual nos da cuenta Cervantes con oportunos guiños de parodia: el "cronista", que es un árabe, jura como católico cristiano una vez y, otra, por Mahoma, por lo cual es irónica la mención a "la puntualidad y verdad" que pone en juego esta "flor de los historiadores". Cide Hamete es, una vez, "fidedigno autor" y, otra, "autor arábigo y manchego" de "esta verdadera historia" que, no obstante, puede alternar tales veracidades con "otras, si no tan verdaderas, a lo menos, de tanta invención y pasatiempo". De ello resulta que la novela es, todo junto, "gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada".

Estas proximidades y estos alejamientos del "transcriptor" al "texto original", le permiten intervenir en contra del "autor primero". No tiene empacho en declarar ciertos episodios como apócrifos, denunciar lagunas de la información y discutir ciertos datos por poco verosímiles, como cuando opina que las pollinas o pollinos de las labradoras eran, más

bien, borricas, o cuando censura la poca puntualidad de Cide Hamete al no especificar si un bosque es de encinas o de alcornoques.

Otros guiños cervantinos:

—Cuestiona la verosimilitud de Cide Hamete: "Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarla en silencio, temeroso de que no había de ser creído".

—Critica la eficacia literaria de ciertos pasajes escritos por el "autor": "Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ella lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia; la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones".

—Aun llega a señalar la "falsía" de algún episodio, como el título del capítulo XXIII, segunda parte, que alude a "admirables cosas... cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa".

Estas maniobras cervantinas apuntan, por ahora, a desautorizar al autor, quiero decir al Autor: la autoría como institución social de la propiedad privada y el poder que de ella emerge, llevado al espacio de la literatura.

Autor es el que ejerce la autoridad sobre su texto. Lo maneja, lo conduce, porque es suyo, es su propiedad privada, o sea: es lo propio de él, de lo cual están *privados* los demás. Cervantes pone en crisis esta mitología, jugando a la pluralidad de autores, de algún modo, todos ellos apócrifos. De esta manera, se des-autoriza al Autor, como queda dicho: se quita de sobre el texto su poder, y se dejan libres el texto mismo y a sus lectores, que se convierten en otros tantos autores del *Quijote* (como el borgiano Pierre Ménard, por ejemplo).

Autor y personajes pasan a ser funciones del texto, significantes narrativos que se proponen en libertad al lector para que éste descubra o invente una combinatoria. Tomo dos ejemplos para ilustrar lo dicho: el final de la intriga de Cardenio y Dorotea en la venta (primera parte del *Quijote*) y la aparición de Alvaro Tarfe (segunda parte).

"Poco le falta a nuestro huésped para hacer la segunda parte de Don Quijote", dice Dorotea a Cardenio refiriéndose al ventero, admirador y creyente de las historias de caballerías. Su fe en estos relatos coincide con la del cura respecto a la historia y a las novelas sentimentales. El ventero podría ser el "autor" de futuras aventuras quijotescas, a partir del texto mismo y los géneros por él citados y aún parodiados (la novela de caballerías, la novela sentimental, la de enredos y reconocimientos). Para Dorotea y Cardenio el libro que cuenta las hazañas de Don Quijote es "real" y, como ellos son ficciones, el libro tiene, pues, una realidad ficticia, una entidad exterior a ellos (por ello mismo, real), pero ficcional en sí misma.

Algo similar ocurre en el capítulo LXII de la segunda parte, donde aparece Alvaro Tarfe, personaje del *Quijote* apócrifo que se publicó entre las dos partes del cervantino. Tarfe, para Don Quijote (el de Cervantes) es real y se repite el juego anterior. Para Don Quijote también es real el otro Quijote, el apócrifo, por lo que su autor también es involucrado entre las funciones ficcionales del texto. El Quijote cervantino dice: "Yo soy Don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos".

Esta lectura de Cervantes tiende (por ello se confiesa tendenciosa) a subrayar sus aspectos antiautoritarios, es decir

contrarios a la noción de la autoridad del autor sobre el texto y sobre el lector. No se trata, pues, de buscar lo que quiso decir Cervantes como un todo ideal propiedad del señor Cervantes, sino de ensayar o inventar alguna combinatoria que permite escuchar libremente lo que se dice en la historia del Quijote.

También se intentan rescatar algunos elementos epocales: enfatizar lo artificioso del arte es propio del manierismo en general como actitud y de la actitud del barroco es particular, si se quiere incluir éste dentro de aquél. No me refiero a estilos, sino, repito, a actitudes. Actitudes que pueden rastrearse, en términos similares a los de Cervantes, por ejemplo, en Scarron (*Le roman comique*) y Sterne (*Tristram Shandy*).

Puede pensarse que el recurso a la transcripción (yo no soy el inventor de esta historia, soy simplemente quien la traduce o la copia, por lo tanto hay cierta fidelidad mía a un texto anterior que funciona como documento y, finalmente, actuó como lo haría un historiador) es una defensa, en los albores del represivo siglo XVII, contra la sospecha de herejía e impiedad que pesará sobre la novela en general.

Al decir novela traduzco *roman*, tanto más expresivo que aquélla (¿por qué diremos *novela* y no *romance* en castellano, siendo *romance* tan castellano y *novela*, un italianismo no usado en Italia, donde se dice *romanzo*?) Lo romancesco es el espacio de la imaginación liberada de moldes, donde opera lo que podría decirse inconsciente cultural del Occidente cristiano: la herencia precristiana, lo oriental, el retorno de lo reprimido. El poder sospecha de lo romancesco y lo reprime: la Inquisición tendrá a mal traer a los romances y hasta alguna frase del *Quijote* será censurada. Las pobres novelas de caballería, con su carga disimulada de saber mágico y alquímico, otro tanto: no se las podrá exportar a América. Aun en tiempos de Carlos IV un inquisidor seguirá dictaminando sobre la conveniencia de prohibir la lectura de novelas (romances).

Pero la Ilustración, en nombre de la razón que todo lo comprime para meterlo en sus prolijas categorías, y también en nombre de la "ética profesional" luterana, mira con la misma desconfianza que su antagonista la Inquisición a los hijos de la imaginación romancesca. Esta vez en nombre de la lucidez y el intelecto, enemigos de la fantasía y los monstruos que surgen cuando la razón se duerme o, por lo menos, se adormece.

Para huir de estas persecuciones se deja de lado el romance y se acude a la novela, subgénero histórico (*novella*, *nouvelle*: novedad, noticia: por lo tanto, información acerca de algo realmente ocurrido, no algo meramente inventado). Cervantes, al decir que traduce o copia la traducción de algo escrito por Cide Hamete, salva su responsabilidad de inventor y se comporta como un actuario que da a luz unos documentos comprados en el mercado o hallados en un armario de nicho de algún cura oportunamente coleccionista de papeles extraños.

Stendhal, dos siglos después, encontrará similares inconvenientes ante la censura de la Restauración. Por ello sus artilugios serán parecidas a las cervantinas. Y también su cuestionamiento a la autoridad del Autor. Por esto elijo en el título de este trabajo la palabra *previsiones*.

En la *Advertencia* de *La chartreuse de Parme*, Stendhal dice que la obra es una *nouvelle*, lo cual no alude al género ni al tamaño del texto, sino que elude la referencia al *roman*, género inmoral entre todos los géneros. Apelando a la *nouvelle* (de nuevo: a la noticia, a la información de hechos acaecidos fuera del texto, en el mundo empírico, de los cuales da cuenta el escritor como transcriptor de hechos, como dueño del



espejo que se arrastra a lo largo del camino, con la imposibilidad del cronista que recoge lindezas y horrores igualmente edificantes), Stendhal hurta el cuerpo a la responsabilidad moral de contar unos hechos inmorales, con la excusa de que no se le han ocurrido a él, sino que han ocurrido en el mundo.

Aludiendo a sus personajes, aclara que "arroja sobre muchas de sus acciones la mayor condena moral" (el discurso estético es ambiguo: ¿para qué cuenta el moralista señor Stendhal una historia inmoral? ¿para edificar? ¿para mostrar cómo se hace el mal, aderezando el relato con unos comentarios "en segunda voz" en que deja a salvo su buena conciencia?) En todo caso, se trata de alguien que repite un cuento que ha oído, no es el narrador divino que sirve de voz al saber trascendente, de luz al ojo que todo lo ve.

La equívocidad del narrante en la *Chartreuse* se torna patente en las fórmulas empleadas para personificarlo. Variedad de los sujetos gramaticales, apartes de tipo teatral, distanciamientos: el mismo aparato cervantino para desmontar al autor monolítico y autoritario, al cual no hay más remedio que creerle a pie juntillas, sin poder intervenir en la construcción de lo narrado.

En ocasiones, el narrador es un historiador, o sea que es nadie, que los hechos constatados hablan por sí mismos: "¿Por qué el historiador que sigue fielmente los menores detalles del relato que se le hace sería culpable?"

En otras, es el yo stendhaliano (¿romántico?) quien habla ante sí y ante el lector: "Fabricio tenía un corazón italiano; pido perdón para él". "Es una de las cosas sobre las que me veo obligado a volver a menudo, porque son improbables fuera de Italia".

En otras, el yo se vuelve nosotros e involucra no sólo al lector (tú y yo somos nosotros) sino a una vaga comunidad de autorizadas opiniones coincidentes. Es una primera persona del plural ciertamente mayestática: "Confesaremos que

nuestro héroe era, en aquel momento, muy poco heroico..." "Si el lector es muy joven, se escandalizará de nuestra admiración ante este bello rasgo de virtud".

En otras, la distancia permite al "transcriptor" hacer reservas de tipo literario, sobre todo de técnica narrativa. Es como si un escritor opinara sobre una historia que él mismo no hubiera escrito, sino que estaba escrita de antemano: "El objeto de esta carrera y los sentimientos que agitaron a nuestro héroe durante las cincuenta horas que duró, son tan absurdos que, sin duda, en interés del relato, más valdría suprimirlos". "El lector encontrará sin duda muy largas todas las vueltas que hace necesarias la ausencia de un pasaporte". "El lector encuentra que esta conversación es demasiado larga; sin embargo, le hemos disculpado más de la mitad; se prolongó dos horas más".

Por fin, hay otro distanciamiento, esta vez de orden moral: "Lamentándolo, damos lugar aquí a una de las peores acciones de Fabricio..." "La duquesa se entregó a una acción no sólo horrible a los ojos de la moral, sino que resultó aún más funesta..." "Vamos a hablar de cosas muy viles y que, por más de una razón, quisiéramos callar".

El sujeto habitado por la literatura

Desde *La Eneida*, por lo menos, tenemos en la literatura unos héroes que, entre otras cosas, corren sus aventuras para repetir aventuras ya vividas por otros héroes. Es como si quisieran cumplir con un texto preescrito, reiterar o igualar o superar las hazañas de otros héroes de textos anteriores. Son héroes habitados por la literatura, contruídos sobre modelos literarios supuestos.

Dije *La Eneida*, porque en ella Eneas sigue los pasos de Ulises al atravesar el mar de los griegos, y es sometido a unas pruebas que conocemos por haberlas leído —como Eneas— en *La Odisea*: Escila y Caribdis, las harpías, las sirenas, el ahora ciego gigante Polifemo. Pero tal vez Ulises fuera también una víctima de la literatura heroica, ya que algunas de sus historias fueron ya vividas por los Argonautas, mito que circulaba en la época de Homero ("Homero", *Homero* o quien fuere que se significa con tal palabra), aunque fuera llevado a la escritura posteriormente por Apolonio de Rodas.

Cuando Dante no tiene más remedio que bajar al Infierno se queda con un guía del turismo infernal que también es literario: Virgilio, que lo liga al mundo de Eneas que, a su vez, lo remonta a Ulises. Como ellos, va a cumplir un viaje iniciático cuyo modelo es la odisea de los durmientes, esos personajes que el sueño visionario arrebató para llevar a los mundos del otro mundo.

Cervantes, como Dante, se remite a los mismos modelos, admitiendo el valor pedagógico de la literatura y reiterando la teoría aristotélica de la mimesis que, según los eruditos, le venía de los preceptistas de Italia y de López Pinciano. También mira hacia Ulises y Eneas, y de ellos dice: "...No pintándolos ni describiéndolos como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar como ejemplos a los venideros hombres de sus virtudes".

(Pero, querido Cervantes, si no los pintaron como eran ¿los pintaron? ¿o pintaron otra cosa, unos paradigmas heroicos que sólo existieron en la epopeya?)

La literatura, maestra de la humanidad, preconstituye a los sujetos, que a menudo sólo existirán para ilustrar malamente con sus biografías unos modelos literarios. Don Quijote es anterior a Don Quijote: está prefigurado en Amadís, en los Pares de Francia, en Reinaldos de Montalbán. Dulci-

nea ni siquiera existirá como equívoco: imposible confundirla con Aldonza Lorenzo o con Maritornes. Es, simplemente, un objeto fantástico en el discurso de Don Quijote, que necesita una Oriana (Oriana se llamará también la duquesa de Guermantes, por quien cumplirá sus hazañas de salón el narrador de la *Recherche*). Existe antes que Don Quijote y su misma existencia de fantasía paradigmática hace que pueda prescindir de un cuerpo.

Las historias del *Quijote* muestran a unos sujetos preconstituídos por la literatura, que existen como para llenar sus paradigmas. Viven contándose historias de diverso nivel, desde los cuentos de Sancho y sus refranes hasta las novelas sentimentales de evocación cortesana que narran otros personajes. Son como autores de literatura, o repetidores de narraciones que van siendo la narración. Esta narra, en general, cómo narran aquéllos, o cómo tratan de vivirse como personajes de géneros prefijados (de nuevo: la novela de caballerías, sentimental, etc). Crean en la literatura que los habita. La reproducen y se producen al hacerlo. Crean en la maraña literaria, la textura narrativa que los "crea".

En Don Quijote no hace falta abundar. Basta con repasar el inventario de su biblioteca, que hacen el cura y el barbero, para comprobar de qué drogas se nutría. El paradigma caballeresco es obvio. La historia de Don Quijote es la historia de la imposibilidad de ser caballero andante en una sociedad de pleno Estado moderno y estructura de mercado, donde no hay ya espacio para la caballería, aunque el discurso manifiesto de esa sociedad siga perorando de los valores señoriales que el caballero personifica.

Pero hay otro pasaje, si se quiere lateral, donde se ve al protagonista habitado por otro género literario que no es el caballeresco. En la secuencia de la pastora Marcela (o seudopastora, mejor, pues es una mujer que, habitada por el modelo de la amante de la novela pastoril, se disfraza de pastora para ser *pastora*), Don Quijote se incluye en la historia y actúa como un personaje de novela pastoril (todo en clave de parodia cervantina, claro está, pero señalando una constante del personaje que, hacia el final del relato, quiere convertirse en el pastor Quijótiz).

Después de oír el relato, a Don Quijote "todo lo más de la noche se le pasó en memoria de su señora Dulcinea, a imitación de los amantes de Marcela" (o sea: se la pasó pensando en un remedo de Oriana, personaje de la literatura caballerisca, y viviéndose fantásticamente como un seudopastor, personaje de la literatura pastoril).

El episodio se cierra con el entierro de Crisóstomo, despedido amante de Marcela, otro disfrazado de pastor en cuya tumba se queman los papeles con sus versos de amor. Yace con la seña de identidad literaria que le corresponde: es quien es hablado por los versos de un idilio trágico.

Cervantes no descubre al héroe habitado por la literatura, pero le señala un paradigma perdurable: el caballero. La novela de caballerías o, por mejor decir, el romance cortesano-caballeresco del siglo XII y sus secuelas, está a la entrada de la modernidad y esboza el camino que seguirá el género más representativo de este tiempo: la novela a secas. Sus elementos constantes de estructura están fijados por el paradigma caballeresco, que retoca y ultima la herencia de los relatos heroicos, que fijan literariamente los mitos, que narran las repeticiones de los ritos, que se disimulan en la Edad Oscura que está allí, detrás de todos nosotros.

Se sabe, y Mijail Bajtin lo explica con sobrada claridad, que la novela es un género esencialmente paródico. Si se trata, como de costumbre, de una biografía apócrifa, al menos este elemento es ya paródico: es la biografía de alguien que

nunca existió y, por lo mismo, de alguien que no tiene biografía. En tal apocryfia está la parodia.

Pero Cervantes enrula las cosas en un gesto barroco y a este elemento paródico de base (al que recurre cuando hace sus chistes sobre el apellido de don Alonso Quijano, o Quijada, o Quesada, fingiendo tener pruritos de exactitud como si fuera un biógrafo) une otro, por lo menos: el hacer la parodia de los géneros de que se vale, cuando no del mismo estilo empleado. Y con tanta felicidad novelesca (o sea, una vez más: paródica) que muchos profesores de literatura toman en serio estos *pastiches* y no lo que hay de serio en el intento cervantino: tomar en broma la preceptiva de la narración y hacer de esta broma una nueva preceptiva, una nueva lógica del relato.

¿Puede creerse en la seriedad intrínseca de párrafos como este?:

“Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase...”

En primer plano hay dos héroes truncos, convenientemente apaleados, que no logran cumplir hazaña alguna, con efecto de grotesco. Lo serio de la cosa está en el espacio que va de estas figuras hasta aquel fondo de pacotilla. La contraposición de tonos denuncia la parodia. Cervantes está inventando el *camp*.

Los *pastiches* hacen el tejido del *Quijote*: desde la novela de caballerías a la oratoria ciceroniana o demostina, desde la novela pastoril a la sentimental. La parodia de los géneros es el género del *Quijote*.

El sujeto habitado por la literatura caballerescas que ha leído (con la *promesse de bonheur* que esta literatura supone) es una previsión cervantina largamente seguida por la novela occidental. Tomo ejemplos sueltos, que no casuales.

En *La chartreuse de Parme* la misma Sanseverina ya está transida de literatura cuando elige vivir cerca del lago de Como, en medio de unos bosques salvajes e inútiles, no tocados por el trabajo rentable, porque le recuerdan los escenarios descritos en Tasso y en Ariosto. Y Fabricio, instruído desde el comienzo por tal preceptora, habla parafraseando en prosa los versos de Vincenzo Monti (como Stendhal nos alivia de averiguarlo mediante una oportuna nota). Cuando confraterniza con los húsares en Waterloo piensa él también en la amistad caballerescas y sublime de *La Jerusalén liberada*. Evoca a su amada Clelia como si fuera un héroe de los tiempos de la caballería: el caballero lo habita, él es el caballero que lo habita y este caballero es quien ama caballerosamente a Clelia.

Ya Goethe en *Wilhelm Meister* había echado mano del mismo recurso. El protagonista también ha leído *La Jerusalén liberada* y se ha fascinado con el personaje de Clorinda, que combate vestida de hombre. La primera aparición de la actriz Mariana, amante de Wilhelm, es con un vestido de oficial. Y la Amazona, esa mujer con la que sueña el héroe, es otra mujer vestida de hombre, otra Clorinda que cabalga bélicamente. Wilhelm confiesa: “La viril femineidad (*die Mannweiblichkeit*), la calma plenitud de su existencia, operaban más sobre el espíritu que empezaba a desarrollarse que los compuestos encantos de Armida (*otro personaje caballeresco*), si bien yo no despreciaba su jardín.”

Wilhelm es, pues, el caballero que lo habita y que ama a Clorinda sin desdeñar a Armida.

Un último salto nos puede traer hasta el *Blechtrommel* de Günther Grass, suerte de enésima parodia, pues si el *Meister* goetheano parodiza los romances caballerescos en clave de ironía burguesa, construye en serio la novela educativa del



siglo XVIII, y *El tambor de hojalata* parodiza en primer grado esta novela educativa y, por lo mismo, en segundo grado, aquel romance.

Otra astucia de Cervantes, que completa la explicación de esta maniobra, es hacer de Don Quijote un héroe sin padre y sin hijo. En efecto, en el esquema heroico pleno y clásico, el héroe se separa (por las buenas o, generalmente, por las malas) de su padre, sale al mundo y se ejercita en su rol fálico hasta convertirse en padre de sí mismo. La sociedad y el padre lo reconocen, entonces, como padre y puede, desde ese momento, engendrar y proveer, tareas eminentemente paternales.

Pero Don Quijote no tiene padre y, por lo mismo, ni puede separarse de él ni tampoco reconquistar su lugar. No es hijo ni podrá ser padre: no tendrá hijos. De ahí su necesidad de considerar modelos (o sea: padres) a los héroes caballerescos y de constituirse en una suerte de padre de Sancho, dentro de la relación pedagógica caballero-escudero, calca sobre la de padre-hijo. En la imposibilidad radical de constituirse como héroe, por la ausencia de figura paterna y por la incompetencia de los modelos que la sustituyen, hay la necesaria instauración de la parodia como la clave para narrar la historia del caballero imposible.

El desencanto

La empresa del Quijote es la misma que la de Ulises: desencantar el mundo. Derogar los hechizos que los dioses y los brujos han diseminado por la realidad es la primera empresa de la Ilustración occidental, la que cumple Odiseo (esto lo repito de Adorno y Horkheimer, como es inocultable). La vuelta de tuerca cervantina consiste en desencantar un hechizado mundo barroco: un mundo al revés.

Ulises se enfrenta con las trampas probatorias que le tienden las fuerzas de la naturaleza y el mito. El es débil pero ingenioso y su astucia, su razón y la astucia de su razón le per-

mitirán sortear los obstáculos que protegen el poder de los elementos y las murallas del miedo. En el viaje de Odiseo el humanismo occidental construye su primera morada: habitación móvil, temporal, que se desliza sobre un hilo que anudan las aventuras, el transcurso del viaje, la nave sobre la superficie del mundo en que la historia dibuja su derrotero. Ulises racionaliza profaniza y humaniza un mundo irracional, inhumano, lleno de hechizos.

Don Quijote también sale al mundo a viajar para someterse a una serie de pruebas que le valdrán el reconocimiento de los otros y los investirán de una identidad heroica. El mundo que le toca en suerte enfrentar también es un mundo encantado y su misión es desencantarlo. Acabará con los hechizos tendidos por los magos malignos y desencantará los objetos con un beneficio pedagógico: el que surge del desencanto, del des-engaño, de la des-ilusión. Todo el barroco está transido de esta pedagogía desencantadora y anticipa las *Enttäuschungen* del romanticismo, en que cantidades inversamente proporcionales de ilusión disipada y realidad ganada irán constituyendo un paradigma de maduración en el sujeto.

Pero el mundo de Don Quijote es la inversión barroca del mundo de Ulises: los hechizos consisten en las apariencias de normalidad cotidiana y empírica que las cosas tienen, sometidas a los conjuros de los hechiceros. Hay una realidad verdadera que no aparece en la imagen empírica de la cosa y de la cual la cosa empírica es su símbolo. Las cosas sólo existen como excusas simbólicas para acceder a otro nivel de ellas, que encierra su verdad, como Dulcinea está encerrada en las apariencias de una aldeana tosca que ahecha trigo y huele a hombre (¿no sería un travesti urdido por la imaginación de Sancho?). Es el deseo del caballero el que logrará quebrar este encierro y liberar la verdad de las cosas. Esta es su obra de desencantamiento y sabiduría: hacer de la arpillera de Maritornes un fino cendal; de sus cuentas de vidrio, unas perlas; de su aliento a comida fiambre, perfume. El deseo carga de encanto el objeto deseado y anula el torpe encantamiento empírico de la apariencia. Los molinos de viento son gigantes aunque parezcan molinos de viento. Proust nos mostrará cómo el deseo de Swann convierte a la vulgar cortesana Odette en una figura de Boticelli que movilizará sus ansias sexuales, fetichizadas por la cultura pictórica.

Por esto, Don Quijote dice a sus compañeros en una venta:

“Verdaderamente, si bien se considera, señores míos, grandes e inauditas cosas ven los que profesan la orden de la andante caballería. Si no ¿cuál de los vivientes habrá en el mundo que ahora por la puerta deste castillo entrara, y de la suerte que estamos nos viera, que juzgue y crea que nosotros somos quien somos?”

En la última vuelta de la inversión barroca, el mundo al revés se pone nuevamente del derecho, y acaso sea ésta la aspiración pedagógica del texto. Ulises triunfa, desencantando el mundo y fundando el orden humano de la razón sobre el amenazante paisaje del mito y la naturaleza. Don Quijote, que pretende desencantar las cosas de su empirie razonable para liberar su verdad simbólica y ordenar el mundo como una medieval alegoría de sí mismo, es derrotado. En este sentido, anticipando a Lévi-Strauss, Cervantes modela la novela como “la historia que termina mal”: el héroe no puede desencantar el mundo ni liberar a Dulcinea (podría decirse: simplemente porque Dulcinea no existe y el mundo no está encantado).

Pero el mensaje estético es ambiguo y por ello es estético. Si la historia de Don Quijote termina mal porque el héroe no

puede superar las pruebas a que lo somete la historia, termina bien porque Alonso Quijano recupera la razón y reconoce su locura. Se desencanta en el sentido de que rasga el velo engañoso de la sinrazón que le hacía ver el mundo encantado y, en este sentido, su tarea es victoriosa y coincide con la de Ulises: el mundo encantado por la locura es desencantado por la razón.

Lo manifiesto y lo latente, que andaban en conflicto mientras la locura constituía a Alonso Quijano en Don Quijote de la Mancha, se reconcilian al aceptarse Alonso Quijano como realidad de sí mismo y disipar a Don Quijote como fantasmagoría de la ilusión. Pero al disolver el fantasma, objeto ilusorio del deseo, éste muere y la vida del héroe, iluminada por la razón, ya no tiende hacia nada. Al curarse, Quijano ya no tiene qué hacer con su vida y su desilusión, instructiva, es su muerte. “Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno” dice el cura hacia el final del libro.

El público de la novela

Si novela es romance, entonces Don Quijote, preconstituido por las novelas que ha leído, es un artefacto romántico, o sea novelesco. Como recordé antes, el género novelesco sufrió, durante algunos siglos, la desconfianza de los poderes, tanto de la inquisición religiosa como de la inquisición racionalista, ambas potencias represoras que intentaban deshacerse de lo reprimido en fase de retorno.

También el poder académico intentó derogar la novela de su posición de género favorito del público. La consideró ajena a las categorías clásicas y, por lo tanto, ajena al arte. O dotada de una verosimilitud débil y vulgar. O semiartística. O indefinible como género y, por lo mismo, amorfa. El preceptista Luzán ignoraba, en el siglo XVIII, la novela y las novelas que sus paisanos habían escrito. Sus paisanos Cervantes y Quevedo, por ejemplo.

Hay, quizás, un componente directamente político en esta represión a la novela (así como los componentes anteriores señalados son indirectamente políticos). La novela acompaña a la burguesía en sus luchas como clase ascendente, como luego, en su etapa de clase dominante. De algún modo, el poder feudal trata de reprimir el creciente auge burgués, incluida la cultura de la clase urbana. Lo mismo hará luego el Estado absolutista, aún en su dulcificada versión del despotismo ilustrado, cuyos filósofos miraban con reprobación la novela. Siempre los argumentos de inmoralidad y debilidad, que se probaban con la marcada afición de la mujer por la novela (es sabido que la mujer es un animal menos moral y menos fuerte —física y mentalmente— que el varón).

Afinando un poco más la observación, es factible ver en el público lector de novelas (Menéndez Pelayo lo ha visto y luego, otros investigadores de cuño sociológico, más modernos, como Zérafra y Escarpit) un anticipo del *pueblo* de las democracias burguesas, es decir: la masa de la que, en principio, nadie está excluido. El cuerpo electoral del sistema democrático burgués, donde un hombre vale un voto. Un lector, un voto. Un elector, un libro. La escena es enternecedora, si se quiere: llega el dueño de casa y sorprende a su mujer llorando, junto con los criados, mientras leen la muerte de Amadís. Nuestros padres habían suplantado a Amadís por Caramelo de Icaza o M. Dely. Hoy echamos mano de Corín Tellado o las series de Libertad Lamarque.

Cervantes deja que Don Quijote —romántico/novelántico— discurra sobre el predicamento de la novela, género aceptado por los poderes y glorificado por el consenso: las

novelas son libros “que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas, de cualquier estado y condición que sean”.

Cervantes está definiendo el indefinible público de nuestra cultura de masas, cuyo modelo de receptor no distingue niveles sociales. Y aún lo invoca, con máxima claridad: “¡Lector ilustre o quier plebeyo!” (invocación del *Prólogo* a la segunda parte). La categoría indiscriminada es enseguida ampliada por medio de un aforismo: “La honra puédelo tener el pobre, pero no el vicioso; la pobreza puede anublar la nobleza, pero no oscurecerla del todo”.

Cuando se trata de entrar en precisiones sociales, el punto de vista cervantino es moderno (si por moderno se entiende lo profano y lo burgués, en oposición al punto de vista señorial que identifica categorías sociales de nacimiento con categorías morales, naturalizando —por lo tanto: fetichizando los atributos de un estamento, de una conducta de clase). Véase, para mayor abundamiento, cómo discrimina Cervantes las categorías del *vulgo* y el *discreto*: “Todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en el número del vulgo” (esto lo dice Don Quijote, pero no es difícil atribuir a Cervantes, que también era Don Quijote y creía, a ratos, ser el autor de su libro, la creencia expuesta). El licenciado abunda (coincidiendo, ahora sí, con Don Quijote, o coincidiendo Cervantes consigo mismo a través de su escisión en las voces de los dos personajes): “El lenguaje puro, el propio, elegante y claro, está en los discretos cortesanos... dije *discretos* porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso”.

Por lo tanto: es el saber quien constituye al señor y al príncipe, y no el mero nacimiento. Es el uso correcto del lenguaje el que hace discreto al cortesano, y no su situación en la corte. Señorío, principado, cortesanía, no son cualidades naturales inherentes a la estirpe, sino condiciones culturales adquiridas por la educación. Naturalizarlas sería fetichizarlas, quitarles su naturaleza social para otorgarles una ineluctable naturaleza natural. Sería, en rigor, convertirlas en naturales, desnaturalizándolas.

Verdad y verosimilitud

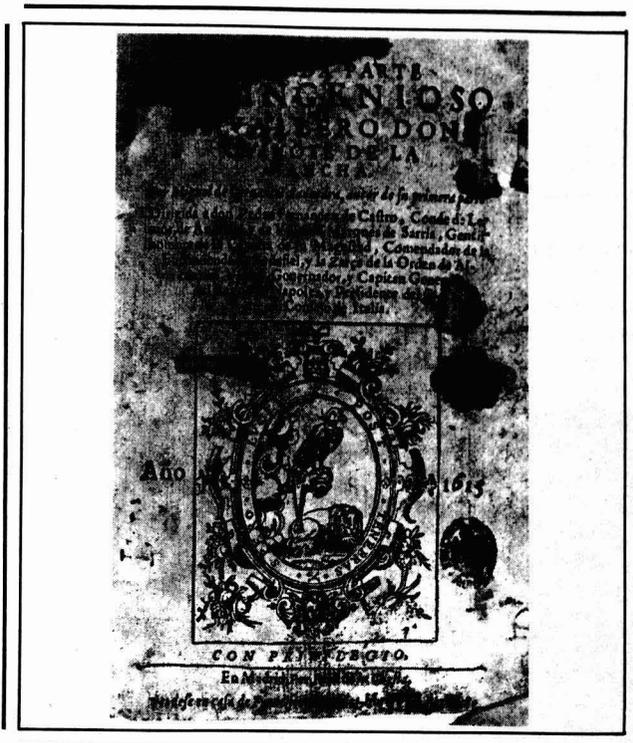
No podemos ahora dilucidar lo que es verdadero, y no sería pertinente hacerlo. Lo damos por sabido y queda en libertad el lector para elegir el criterio de verdad que prefiera. Me importa ahora llevar la atención hacia el par verdad-verosimilitud, suponiendo que la verdad es verdad y lo verosímil parece verdad (siéndolo o no). Buen problema filosófico, de vuelta, ya que podría argumentarse que las verdades son siempre algo que parece verdadero, pero de lo que no tenemos la clave final para verificarlo.

De Hesíodo a Freud el par subsiste. En el centro de este recorrido puede ir Cervantes.

Se lee en la *Teogonía*: “Sabemos muchas mentiras para contar que nos parecen la verdad” (esto es, para Hesíodo, la poesía)...” pero sabemos, cuando queremos, expresar la verdad” (esto es, para Hesíodo, el mito). Mito: la verdad contada. Poesía: la mentira contada de modo que parezca verdadera (lo verosímil, el exceso del discurso sobre el saber que constituye lo estético del discurso).

Freud escribirá, algunos siglos más tarde, en su ensayo sobre Moisés: “Lo verosímil no es necesariamente lo verdadero y la verdad no es siempre verosímil”.

Cervantes ha reiterado su preocupación por la verosimili-



tud independiente de la verdad como apertura del espacio poético. Así en estos versos de *El viaje al Parnaso*:

...Que a las cosas que tienen de imposibles
siempre mi pluma se ha mostrado esquiva;
las que tienen vislumbre de posibles,
de dulces, de suaves y de ciertas,
explican mis borrones de apacibles.

Que entonces la mentira satisface
cuando verdad parece, y está escrita
con gracia, que al discreto y simple aplice.

Podría apelarse a las fuentes y decir, como saben los eruditos, que Cervantes se inscribía con facilidad en la línea aristotélica que mantenían los preceptistas italianos del Renacimiento y que él conocía de primera o de segunda mano. La verdad del arte no es, para Aristóteles ni para Cervantes, la verdad de la ciencia, sino una especulación sobre lo posible, a partir de un cierto modelo de conducta que personifican los personajes (máscaras, enmascaramientos) de la poética. Verosímil es lo real si fuera como son los paradigmas. Una realidad paradigmática, fantasma ejemplar que el hombre sueña despierto en contacto con el arte.

En el *Quijote*, las diferencias entre el protagonista, el cura y el canónigo permiten tirar del hilo con beneficio a propósito de estas categorías. Quiero decir: lo verosímil como verificable o como creíble; la capacidad retórica de persuadir.

Para el cura y el canónigo, verdadero es lo que se conforma a lo real, según la huella que la realidad deja en los documentos, y de ello se ocupa la historia. Los otros relatos, que narran hechos nunca ocurridos, pertenecen al mundo de la literatura y pueden provocar placer pero no convencer de ninguna verdad. Es la diferencia preceptiva entre apólogos y fábulas milesias.

Así, el cura, comentando la novela del Curioso Impertinente, dice: “Bien me parece esta novela; pero no me puedo persuadir de que esto sea verdad”. O sea: lo que está estéticamente bien no tiene nada que ver con la verdad lógica o

moral (pero, señor cura: ¿le bastaría a usted con *persuadirse* de lo contrario? ¿le bastaría con la eficacia retórica de la persuasión, que no otra cosa es la retórica que un arte suasorio? ¿le bastaría a usted con creer en lo que el arte le cuenta para que pareciera verdad y fuera tomado por tal?)

El canónigo abunda en lo mismo: "La mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y lo posible... anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyera de la versimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe". Aquí la imitación (mimesis aristotélica) debe leerse en sentido amplio, involucrando la imitación "naturalista" de lo real, que confunde la mirada, con la imitación de los modelos clásicos autorizados (aceptados por el poder cultural), con la imitación de los paradigmas éticos (más ampliamente: ideológicos) que el arte construye en el espacio de lo posible.

¿Qué es, de otro lado, lo *inverosímil* (sic)? Es lo que se refiere a la historia y contiene errores documentales. O sea: en el terreno de la historia, la inverosimilitud es el mal, en tanto que en el de la literatura puede abonar todo el discurso. Entonces, cabe otra pregunta: ¿cómo distinguir los documentos verdaderos de los falsos? ¿basta con una candorosa pericia material?

Don Quijote razona en otro sentido. Su categoría central no es el acuerdo entre las cosas y su representación en el discurso (en términos groseros, esto es la verdad para la tradición filosófica realista de cuño aristotélico) sino la credibilidad del discurso, resultante de una dialéctica entre éste y el lector. Creer sin ver, he allí la tarea más alta del arte, en el espacio de la obra de arte o fuera de ella, en toda la orilla poética de cualquier discurso: "Si os la mostrara —dice Don Quijote— ¿qué hiciéades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla la habréis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender". Creo que Dulcinea existe, aunque no exista. Obro como si existiera y Dulcinea empieza a *existir*: mis actos son reales a partir de su irrealdad y generan su *realidad*.

Para Don Quijote, la verdad es la verosimilitud, a partir de que ambas categorías dependen de la credibilidad que se deposite en sus extremos. También para someterse a las pruebas documentales de la historia hay que *creer* en el valor de sus documentos. Y si se trata de creencia, entonces puede tomarse como histórico un hecho que nunca ocurrió. Ejemplifica Don Quijote: "Hubo Doce Pares, hubo Pierres, hubo Cides". Y razona el canónigo, "admirado de oír la mezcla que Don Quijote hacía de verdades y mentiras... En lo que hubo Cid no hay duda, ni menos Bernardo del Carpio; pero de que hicieron las hazañas que dicen creo que la hay muy grande".

Para Don Quijote basta con creer (es decir: actuar en función de una latencia) para que las cosas se tengan por ocurridas, a juzgar por los efectos persuasivos que producen en nosotros. Para el canónigo, hay que documentar la creencia en pruebas documentales (que necesitan de cierta creencia en cuanto a su eficacia probatoria, desde luego, o sea que son, en definitiva, suasorias, o sea retóricas).

La fórmula cervantina es la síntesis de estas tensiones: "La mentira autorizada por los tiempos". Esta es, casi puntualmente, la categoría que luego denominaríamos *ideología*: creencia en función de la cual actuamos como si fuera verdad. Poco importa que responda o no a una realidad objetiva cuyas minucias se pierden en lo conjetural: basta con que la demos por buena en tanto acuerdo de la cosa y su repre-

sentación. Basta con que la consideremos verosímil, lo que da la razón a Don Quijote al sostener la identidad verdad/verosimilitud.

Dos buenos lectores de Cervantes insistirán con variantes en lo mismo. Unamuno dirá que hoy Cervantes es tan real como Don Quijote. Borges sostendrá que tanto da que el mundo sea miles de veces secular como que haya sido creado hace diez minutos y todos convengamos en que es miles de veces secular. De nuevo, Don Quijote: "Las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdades tanto son mejores cuanto son más verdaderas" ¿Qué diferencia hay entre ser verdadero y asemejarse a la verdad?

Estas paradojas quijotescas acaso permitan razonar con cierta fluidez el a menudo trivial problema (trivial por trivializado) de las relaciones entre el arte y la realidad, quiero decir: entre el arte y algo que le es necesariamente exterior y con lo cual guarda alguna relación de representación (de representación: de nueva presentación: de poner otra vez presente algo que estuvo presente y ya no lo está: de presentizar lo ausente). Pues tal es la base del problema de la verdad: las relaciones de la *cosa* y el *intelecto*. Así de simple.

Lo que viene a decir Don Quijote, es, finalmente, que: algo es considerado por nosotros como verdadero si nos persuadimos de que lo es, conforme a cierta ideología de la verdad que manejemos (o que nos maneje). No es que sea verdadero en sí mismo, o sea no es que la representación se identifique plenamente con el objeto representado, lo cual exigiría una aprobación absoluta de nuestro saber en cuanto a la cosa y en cuanto al saber de la cosa. Y absolutizar sólo es posible con la intermediación del más sabio de los sabedores: el dogma.

La verosimilitud es, pues, un pacto, y todo conocimiento que no sea dogmático es verosímil, o sea que es como si fuera verdadero, aunque no lo sea. Necesitaríamos llegar al fin de la historia para saber de las coincidencias y disidencias en lo verdadero y lo verosímil.

La verosimilitud es un pacto incesantemente renovado o eventualmente quebrado entre el autor y el lector. Es una apelación a la credibilidad y a la libertad. Si decido creer a un texto autorizado por el nombre de X, entonces X es verdadero y sabré cómo probar que me parece verdadero, o sea que sabré probar cómo es verosímil.

Pero el pacto puede ser denunciado y la verosimilitud, entonces, derogada. Borges dice que Plinio era leído en su tiempo en busca de precisiones y hoy es leído en busca de prodigios. La *Comedia humana* de Balzac era, en su tiempo, un artefacto que admitía la representación de toda la sociedad francesa de su época. Lukács aún "pacta" con Balzac y lo cree un escritor documental. Pero ya Adorno denuncia el pacto y considera la *Comedia* como una "fantasmagoría sociológica".

La locura de Don Quijote fue tomada como un problema psiquiátrico por algunos sabios. Aún Kretschmer se valió del caballero y de Sancho para abordar algún momento de su tipología. Hoy nada nos importa la "verosimilitud" patológica de este loco (verosimilitud que toma Cervantes con calma, como, por ejemplo, cuando acota: "...Comenzó a decir en voz alta, como si estuviera sin juicio...") Somos libres de aceptar esta locura como tal locura o como lo que nos parezca: acaso un recurso de retórica narrativa para mirar el mundo del revés y razonar algunos de sus aspectos del derecho. Lo importante del pacto es que nos deja libres para aceptar o rechazar. Nos deja libres para reescribir todo Cervantes, para ser los "autores" de las obras de Cervantes.

Jacques Soustelle

UNA GUIA PARA EL MISTERIO MAYA



Castillo de Chichen Itzá o pirámide de Kukulkán

Casi totalmente desconocida hasta hace un siglo, la civilización maya brilla hoy con un singular resplandor en el horizonte mundial de las culturas. Desde el capitán Dupaix hasta sir John Eric Thompson, desde el pintoresco conde Waldeck hasta el abate Brasseur de Bourbourg, desde el norteamericano Stephens al francés Désiré Charnay ha despertado esas vocaciones que dominan tiránicamente vidas enteras. Sería muy difícil dosificar, dentro de esa fascinación, lo que corresponde al encanto exótico de las selvas mexicanas o guatemaltecas, a la belleza grandiosa de las pirámides de Tikal o a la frágil gracia de los estucos de Palenque. ¿Cómo determinar el atractivo que ejercen sobre el investigador o sobre el simple viajero la elegancia enigmática de los jeroglí-

ficos de Copan, el lujo de una fachada de encaje de piedra en Uxmal, la sobriedad hierática de un bajorrelieve en Yaxchilan, la traviesa finura de una figurita de Jaina?

La marca del genio

Lo cierto es que cuando a nuestros ojos de occidentales aparecen, destacándose en el estuche de terciopelo verde de la selva, los templos y los palacios de una ciudad maya antigua, se nos revela de golpe un estilo: algo material e impalpable a la vez, tan difícil de definir y tan evidente sin embargo como el estilo del Partenón o el de Angkor, expresión viviente aún, por sobre el abismo del tiempo, de lo que antes ha vibrado en el corazón y en el alma de hombres desaparecidos para siempre.

¿Para siempre? Los descendientes de esos hombres desaparecidos están entre nosotros; son los mayas. Los pueblos mayas y sus lenguas —emparentadas todas entre sí como nuestras lenguas latinas— cubren desde México hasta Guatemala, desde Yucatán hasta la costa del Pacífico, el vasto territorio que los grandes antiguos marcaron imponiéndole la huella de su genio. Campesinos más o menos cristianizados pero que veneran a los benévolos dioses *Chac*, ciudadanos incorporados a la vida moderna o silvestres lacandones que permanecen en el fondo de la selva, fieles a las antiguas divinidades, los actuales mayas son testimonio de una etnia cuya identidad se ha formado, por lo que podemos saber, hace más de dos mil años. Desde el pasado hasta el presente, a través de tribulaciones, guerras, conquistas y sufrimientos, hay una continuidad que subsiste, un lazo que no se ha roto.

¿Qué ha ocurrido, desde el primer siglo antes de nuestra era y el comienzo de ésta, en las inmensas selvas tórridas y húmedas del Petén o del Usumacinta? Eso equivale a plantear la pregunta: “¿Cómo, por qué nace una civilización?” Misterio que ninguna sociología, biológica o no, ninguna doctrina a la moda de Marx ni de Spengler, permiten disipar. Es probable que la gran cultura de los olmecas, esos precursores que inventaron la escultura religiosa de la antigüedad mexicana, los jeroglíficos y sin duda el calendario, ha desempeñado un papel inspirador sobre los aldeanos rústicos que todavía no eran mayas. Muy pronto, en todo caso, los caseríos se volvieron pueblos, centros ceremoniales, mercados, asientos del gobierno. Desde mucho antes de nuestra era, la gente de Tikal inventó la bóveda maya, descubrimiento fundamental de la arquitectura autóctona de América. Un viento innovador sopló cada día más fuerte y más fecundo sobre esta zona central, hoy silenciosa y vacía, al norte del lago de Flores, que ampliándose en zonas concéntricas se convirtió en el corazón de la zona clásica maya, con sus pirámides coronadas por santuarios, sus palacios de múltiples salas, sus estelas y sus altares, sus inscripciones jeroglíficas, su espléndida cerámica policroma y sus jades cincelados que demuestran incomparable maestría.

La “Larga Cuenta”

Felizmente para nosotros, los antiguos mayas tuvieron la costumbre de fechar todos sus monumentos, y sobre todo de levantar a intervalos regulares —cada veinte años, a veces cada diez, e incluso cada cinco años— estelas en las que inscribían en “glifos” complejos y decorativos, lo que llamamos la “Larga Cuenta”: dicho de otro modo, el tiempo transcurrido desde una fecha cero (12 de agosto de 3113 A.C.) hasta la fecha de inauguración del monumento o de la estela. La inscripción más antigua de Larga Cuenta conocida corresponde al año 292 de nuestra era y la más reciente al año 909; la primera fue descubierta en Tikal, la segunda en Tonina, en la meseta de Chiapas. Entre ambas fechas, símbolos respectivamente de un comienzo oscuro y de una misteriosa declinación, se inscriben 617 años, duración no despreciable a escala humana de lo que fue un espléndido florecimiento de pensamiento y de arte, la más alta civilización del continente americano y sin duda una de las más brillantes del mundo antiguo.

Debemos apresurarnos a decir que esta civilización, a diferencia de otras muchas, pudo renacer de sus cenizas y conocer una segunda era, rica también en obras, como pueden comprobarlo todos los que llegan a contemplar Chichén-Itzá, el majestuoso Templo de los Guerreros —probable-

mente la cumbre de la arquitectura autóctona de América—, la pirámide de la serpiente emplumada y el gigantesco Juego de Pelota. Este renacimiento duró dos siglos; determinado por el impacto de los pueblos mexicanos del centro, toltecas, que revivificaron una cultura maya debilitada, parecería por las mismas causas a las que debió su impulso inicial: el aflujo sin cesar creciente de los belicosos mexicanos introdujo en Yucatán el germen de un militarismo extranjero en la vieja cultura clásica. Divididos en numerosos pequeños estados, los mayas de Yucatán (en tanto que la antigua cuna de su grandeza, en el Sur, se hundía en la soledad de las ciudades ignoradas) vertieron su sangre en combates fratricidas. La civilización mixta, tolteco-maya, que había brillado con tan viva luz, entró en una profunda decadencia. Ya no era sino una sombra cuando las naves y los cañones españoles llegaron en el siglo XVI a someterla a los hombres de Europa. Sin embargo, la conquista no concluyó sino mucho más tarde: la última ciudad maya independiente, Tayasal, no sucumbió hasta 1697.

En resumidas cuentas, la civilización maya fue, en sus orígenes, contemporánea del Imperio Romano y su último bastión no cayó hasta la época de Luis XIV. Pero su apogeo se sitúa en la época en que, entre nosotros, antes del año mil, el Occidente se recuperaba apenas de la catástrofe de las grandes invasiones bárbaras. Entre los esplendores de Bizancio y la belleza de Tikal, Europa hacía una triste figura.

Ese mundo maya clásico, respuesta extraordinariamente valiosa a los desafíos de un clima aplastante y de una selva invasora, llegamos a representárnoslo a través de las imágenes de sí mismo que nos ha dejado en su escultura, en su pintura mural, en sus manuscritos y en su cerámica, como una sociedad unida por una misma cultura pero políticamente dividida. Dicho de otro modo, los mayas vivían un poco como las ciudades griegas de la antigüedad, en el marco de pequeños estados, compuestos cada uno de un centro urbano y de un territorio más o menos vasto. Algunas de sus ciudades estaban gobernadas, al parecer, por soberanos como los de Piedras Negras, cuyas fechas de nacimiento, ascenso al poder, casamientos (digamos, al margen, que las mujeres aparecen a menudo en las inscripciones y su papel político ha debido ser importante) señalan las estelas de esta ciudad. En Yaxchilán, esos soberanos están descritos en los admirables paneles esculpidos, como jefes militares (la dinastía *Jaguar*) a los que vemos capturando a sus enemigos, y no lejos de allí, en Bonampak, los frescos representan combates, jefes guerreros y cautivos. En Palenque, el gran sarcófago descubierto en una cripta bajo la pirámide de las Inscripciones, rodeado de jades cincelados y con una máscara de jade, era probablemente un gran sacerdote.

Poco a poco, mediante un trabajo de hormiga que empezó el siglo pasado, desciframos cada vez más glifos, de entre los 700 a 800 caracteres que constituyen, con sus “afijos” y sus combinaciones, la fascinante escritura de los mayas. La más antigua civilización maya se nos revela así como un rostro cuyos rasgos aparecen gradualmente en la bruma. Vemos dibujarse alianzas, federaciones entre ciudades, uniones y hegemonías. En Bonampak, una mujer muy elegante figura en la primera fila de notables y el signo de Yaxchilán está pintado sobre su cabeza. Podemos deducir de ahí lo estrechos que podían ser los lazos entre ambas ciudades.

Durante 74 años, entre 682 y 756, los sacerdotes astrónomos de Copán, en la extremidad sudeste del país maya, hicieron prevalecer casi por todas partes cierta fórmula relativa a la duración de las lunaciones (que con respecto a los cálculos de los astrónomos modernos solo tiene un error de



Comalcalco

27 cienmilonésimos de día), y es probable que esta supremacía científica fuese unida a una cierta hegemonía política. Es bastante probable que algunas ciudades como Tikal estuviesen a la cabeza de confederaciones, pero no parece que haya habido alguna vez un "imperio" maya.

¿De qué vivían esos pueblos, Tikal, por ejemplo, que debió tener unos 50.000 habitantes? Ahora sabemos (en parte gracias a las fotos tomadas vía satélite) que los antiguos mayas no se contentaban con el primitivo cultivo del maíz por chamicera que practican los indígenas de hoy, sino que recurrían a una agricultura intensiva mediante el empleo de tierras semi-inundadas y sistemas de canales. Disponían, además de plantas de tubérculos, del árbol del pan, de caza, de pescados. Los campesinos traían sus productos a los mercados de los centros urbanos, y en los propios pueblos se agita toda una población más o menos directamente ligada a los templos y a los palacios: servidores, artesanos, escultores, dibujantes y pintores, escribas, comerciantes.

Cometeríamos un grave error si imagináramos que esos hombres de la antigüedad americana, desprovistos de caballos o de otros medios de desplazamiento, no viajaban. Simplemente a pie, o en piragua sobre los ríos y los lagos, recorrían sin apresurarse grandes distancias. Durante varios siglos, entre el III y el VII, se mantuvieron relaciones constantes entre el país maya y la lejana y prestigiosa metrópolis religiosa y comercial de México central, Teotihuacan. En Tikal, una célebre estela muestra a un dignatario maya acompañado por dos personajes (¿embajadores?) cuyos atributos y vestimenta los señalan como provenientes de la ciudad mexicana. La preciosa obsidiana verde que Teotihuacan exportaba se encuentra en numerosos lugares mayas hasta la



Guerrero (Colima)

costa del Caribe y la hermosa cerámica pintada de Teotihuacan figura en buen lugar entre las ofrendas a los muertos depositadas en las tumbas.

La ilusión tecnológica

Con sus edificios públicos y sus habitaciones privadas, con sus baños de vapor, sus campos de juego de pelota ritual, sus observatorios astronómicos, sus talleres y sus almacenes, la ciudad maya clásica era un centro activo, administrativo, económico e intelectual, ligado a sus vecinos por calzadas cubiertas de lajas, las *saché-ob*, algunas de las cuales, como la que iba de Coba a Yaxuna, tenían hasta un centenar de kilómetros de largo.

Lo más sorprendente, quizá lo que despierta mayor admiración e invita en mayor grado a la reflexión, es que un pueblo "neolítico", sin metales y sin ruedas, en resumen, "subdesarrollado" desde el punto de vista de la técnica, haya alcanzado un tan alto grado de sofisticación matemática y astronómica, haya calculado con extraordinaria precisión la duración del año y la de las lunaciones, haya realizado tablas venusinas, se haya lanzado mediante cálculos vertiginosos en los abismos del pasado y del futuro, y esto al mismo tiempo que se mostraba capaz de construir magníficos monumentos, de esculpir, de cincelar y de pintar. Esta comprobación debería llevarnos a disipar lo que llamo "la ilusión tecnológica" propia de nuestra mentalidad occidental.

Esto es lo que trato de demostrar en un libro, *Los mayas* (Paris, 1982), que es a la vez una especie de guía del antiguo país maya y un cuadro de lo que fue ese pueblo excepcionalmente dotado.



Alexis Gómez

POEMAS

LLUVIA ECUESTRE

El viento de otoño abre su ventana
un sol de barrio pobre
Aquí estoy con mi linterna
y mi cámara fotográfica
armado de soledad
más que mi padre
recorro las calles y plazas
que una vez soñara
mañana cuando era lunes
llueve sobre todo el cuerpo de octubre
(Fantasía:
puro chantaje retórico)
Cielo sobre las aguas de un pozo:
I Ching / el caminante
llueve sobre la línea
en que muere una doncella
la calle tortuosa
el pensamiento equilibrista
llueve desde mi templo interior
la cicatriz
de un espejo una mañana
salgo a medir
discursos en lenguas de oradores de oficio)
cruza ese viento carnicero de otoño.

INQUILINOS DEL ATARDECER

En la esquina el restaurant
comida china / cruza una guagua
y en la esquina opuesta la historia
encierra una gota de sangre pensativa
Sucedió hace unos días
recién salidos del mar
la calle Santomé por la que diera mi sombra
rima un sordo lenguaje
de gestos y temblores
la calle abierta a un alma solitaria
según los pocos testigos
Aquí no ha pasado nada / mi hermano
Señora / qué desea usted comprar?

PAISAJE MANUAL DE URBANISMO

Un espejo carnicero me reclama
En el paso siguiente:
el cinematógrafo
huele a semen virginal
(fin de la primera escena)
A un ojo de la tienda de zapatos
dos latidos de fuego
perviven en la mirada certera
Un espejo
antropoide avanza contra mí
forma la esquina
Palo Hincado y Mercedes
Cruza veloz un carro de bomberos
y la pequeña Berenice moja su grito
en la sorpresa
Algo ha quedado impregnado
en este aire de otoño
Esa conjunción de autos que avanzan
los hombres numerosos
Un espejo antropoide corre sonámbulo.

Alexis Gómez nació en Santo Domingo, República Dominicana, el 2 de septiembre del año 1950. Publicó su primer libro de poemas en la ciudad de Nueva York, como resultado de sus frecuentes lecturas en el taller de poesía que dirigieron los poetas chilenos Nicanor Parra y Humberto Díaz Casa-

nueva. Obras publicadas: *Oficio de post-muerte*, (Williamsburg Print Shop, New York, 1973), y *Pluróscopo*, concretismo y pluralemas (Ediciones ¡Ahora!, Santo Domingo, 1976).

Horacio Crespo

SUCESION EN LA URSS: CONTINUIDAD Y CAMBIO

A la memoria de mi amigo Miguel Angel Piccato, demócrata convencido, muerto en el exilio, con quien solíamos hablar de estas cosas.

La muerte de Leonid Brejnev precipitó en el Kremlin un inusual acontecimiento: el relevo del titular del máximo poder político de la Unión Soviética. Este hecho plantea interrogantes cuya resolución, teniendo presente el peso y significado de Moscú en el concierto internacional, nos interesa a todos. La forma en que el cambio de guardia afectará el rumbo interno y externo de la superpotencia soviética es una expectativa de la que nadie puede sustraerse. De manera difusa, pero sostenida, un importante sector de expertos "kremlinólogos" occidentales ha venido propalando, aún desde antes de la muerte de Leonid Ilich —especialmente desde el momento en que Andropov dejó la dirección del Comité de Seguridad del Estado, el KGB, y reingresó al secretariado del Partido convirtiéndose en un serio candidato al poder—, un perfil del que sería su sucesor teñido discretamente de luces favorables.¹ Se ponderaba su inteligencia pero mucho más sus inclinaciones "liberales", su interés por la cultura occidental, sus sucesivas oposiciones a los ángulos más agresivos de la política exterior brejneviana, el calor con que apostaba a la *détente*, su voluntad de iniciar procesos de cambio dentro de la propia sociedad soviética. El pesado *handicap* que supone para la imagen exterior de cualquier dirigente soviético el encabezar la policía del régimen —y en este caso por largos quince años— hizo necesario recurrir para conferir verosimilitud a los trascendidos inclusive al conocimiento que tiene Andropov del idioma inglés, lo que demostraría —según los analistas— su calidad de aperturista. Inmediatamente después de su ascenso a la secretaría general del PCUS el nuevo líder se vio más beneficiado por esta "buena prensa" occidental: aquellos atributos apenas susurrados tuvieron ahora un peso mucho más consistente y la opinión pública internacional se ha visto predispuesta a encontrar signos concretos y convincentes del liberalismo de Yuri Andropov. Como afirma Raymond Aron, el nuevo líder soviético ya se ha beneficiado de "el mito de un buen Stalin, Jruschov o Brejnev rodeado de malvados (...) esa imagen ya enraizada en el subconsciente de los occidentales: es necesario que el número uno sea esencialmente distinto de su círculo de allegados y sus tropas; ya sea, retrospectivamente, un diablo (el caso de Stalin), o —estando vivo— ubicado del buen lado de la barricada, partidario de la paz y la distensión".² En este clima nos estamos moviendo. Moderada expectativa a la espera de "algo".

Más allá de que su personalidad y biografía política justifiquen realmente estos supuestos o que ellos sean resultado de una muy buena campaña de "lavado de cara" orquestada con las apremiantes ilusiones de los liberales —estos sí au-

ténticos— de Washington, París o Londres, o que la realidad contenga ambos ingredientes a la vez, la cuestión dista de agotarse en un simple ejercicio de desinformación o en una desechable tontería académica. Ella encierra el presupuesto, al menos atendible, de que el sistema soviético ha generado una necesidad de cambio desde su mismo interior y que posee una capacidad de satisfacción de esa necesidad dentro de los límites de su propia continuidad. Supone, además, que existe suficiente flexibilidad ideológica como para llegar a legitimar las transformaciones a realizarse. Necesidad, capacidad, continuidad, legitimidad, cuatro problemas cruciales del reformismo soviético desde los días ya lejanos —por cierto más prometedores para él— de Nikita Jruschov.

* Pero existe necesariamente otro elemento sin el cual todos los demás carecen de significación, de valor práctico: voluntad política en las máximas instancias dirigentes para llevar adelante un proceso renovador. Cuestión nada simple, aunque más no sea por la existencia de poderosísimas tendencias conservadoras, inmovilizantes, presentes en el poder y en la sociedad soviéticos. Definitivamente, la cuestión del supuesto liberalismo y reformismo de Andropov —entendiendo por cierto que el concepto de liberalismo tomado en forma estricta carece absolutamente de sentido en ese sistema político cerradamente totalitario— interesa precisamente desde la perspectiva de poder eludir la tentación estructuralista y tratar de penetrar en la historia concreta. Esto significa dejar de ver el relevo del Kremlin como una variante del juego ruso de las muñecas idénticas incluidas cada una en el seno de la precedente y tratar de analizarlo desde la óptica del *cambio* posible, o desde el horizonte del cambio en las distintas esferas de la sociedad sujeta al "socialismo real". Podemos acercarnos así mejor al acontecer histórico efectivo: lejos de ser vez a vez la manifestación encarnada del Aparato igual a sí mismo, cada cambio en la cumbre del poder soviético ha traído transformaciones sustantivas en la política y en la vida social del país. El problema dista de negarlas: en realidad consiste en aclarar su signo, sentido y alcances.

Pese al congelamiento impuesto rígidamente por la ideología oficial, para la que la única referencia tolerable a alguna dinámica es la de la corrección de las "desviaciones" del recto camino al comunismo pleno, su retórica solamente justifica la inercia del conservadurismo burocrático. Por debajo del triunfalismo y el conformismo los problemas van alcanzando tal entidad que resulta cada vez más difícil adecuarlos al discurso oficial o lisa y llanamente olvidarlos. El "desbloqueo" de la situación puede ir resultando un imperativo cada vez más apremiante para la propia jerarquía del PCUS.

Dos vías se antojan como posibles para la transformación

del “socialismo real” a partir de las estructuras vigentes en la actualidad: una, la popular, democrática, de amplia participación de masas y fundamentalmente *autónoma* del aparato partidario/estatal, cuyo modelo es la Polonia de Solidaridad; otra, la experiencia del reformismo generado desde los más altos poderes del régimen, chantajeado permanentemente por los sectores más reaccionarios y conservadores del propio sistema afectados por los cambios y siempre temeroso de abrir la participación de las masas y terminar desbordado, como ocurrió con la revolución húngara de 1956. Con gradaciones y particularidades fue éste el camino de la desestalinización, del “deshielo” jruschoviano, de Gomulka en Polonia, en parte la experiencia de la “primavera de Praga”. La liquidación de estos procesos y la pesada losa que el brejnevismo colocó celosamente sobre el reformismo, tanto en la Unión Soviética como en los países europeos del bloque, no hacen sin embargo imposible su repetición en nuevos términos y en plazos prudentes. Si en la URSS resulta en cierta medida impensable la primera vía, no necesariamente se debe desechar apriorísticamente la segunda como posibilidad gattopardista de paliar la tremenda realidad a la que se enfrenta el régimen.

Andropov no es un Walesa, de ello no cabe duda. La propia enunciación linda con el absurdo. ¿Podrá y querrá ser un Jruschov? ¿Se limitará al papel de déspota un tanto más ilustrado que su antecesor en la profunda tradición ultraconservadora de la vieja Rusia? ¿O preferirá la “fuga hacia adelante”, la prosecución cada vez más peligrosa y al filo del abismo de la carrera expansionista y hegemónica? Las líneas que siguen tienen estas preguntas como trasfondo.

La herencia de Brejnev

La comprensión de los graves problemas actuales de la

Unión Soviética y de las perspectivas inmediatas del nuevo régimen no puede estar divorciada del análisis del período de Brejnev y de las fuerzas que fueron su principal base de sustentación en el aparato partidario/estatal. La primera consideración importante es que el brejnevismo fue parido por el auténtico golpe de Estado —con las características palaciegas impuestas por las formas de la vida política soviética— que en octubre de 1964 derribó a Nikita Jruschov. Pero este complot no solamente precipitó un hecho hasta el momento inédito en la historia de Rusia soviética sino que con él los jefes del Presidium del PCUS³ cerraban un período singular: el de un amplio proceso de reformas impulsado desde el poder que, a pesar de sus limitaciones, vacilaciones y contradicciones, significó una transformación profunda y en lo esencial positiva de la URSS respecto del estado en que se encontraba en el momento de la muerte de José Stalin en 1953.⁴

Enfocado desde el punto de vista de los intereses de la Nomenklatura —la alta jerarquía del Partido y del Estado y la burocracia administradora, la clase dominante de la URSS—⁵ el golpe de Estado, el “pleno de octubre” de acuerdo al eufemismo oficial, fue un nuevo y decisivo paso en el camino de la consolidación y cristalización definitiva de su dominio. Es cierto que Jurschov había garantizado a los nomenklaturistas la suspensión de los aspectos más terroristas, brutales y desasosegantes del estalinismo, que las “purgas” masivas y sangrientas eran cosa del pasado y que el predominio de la policía política sobre el aparato del Partido y del Estado como instrumento del poder absoluto del dictador había terminado, pero los métodos del primer secretario teñidos de “subjetivismo” —como rezaban frecuentemente las actas de acusación después de su destitución— hacían de la inestabilidad una amenaza permanente de empleos y canon-



jías. Uno de los anuncios inmediatos efectuados por la nueva dirección fue el de que su gestión devolvería "dignidad" a los cuadros del Partido de todos los niveles, lo que además de señalar las frecuentes humillaciones públicas que Jruschov infligía a cualquiera que le desagradara no importándole su jerarquía, significaba concretamente una promesa de seguridad en los puestos y una garantía de los crecientes privilegios adquiridos.

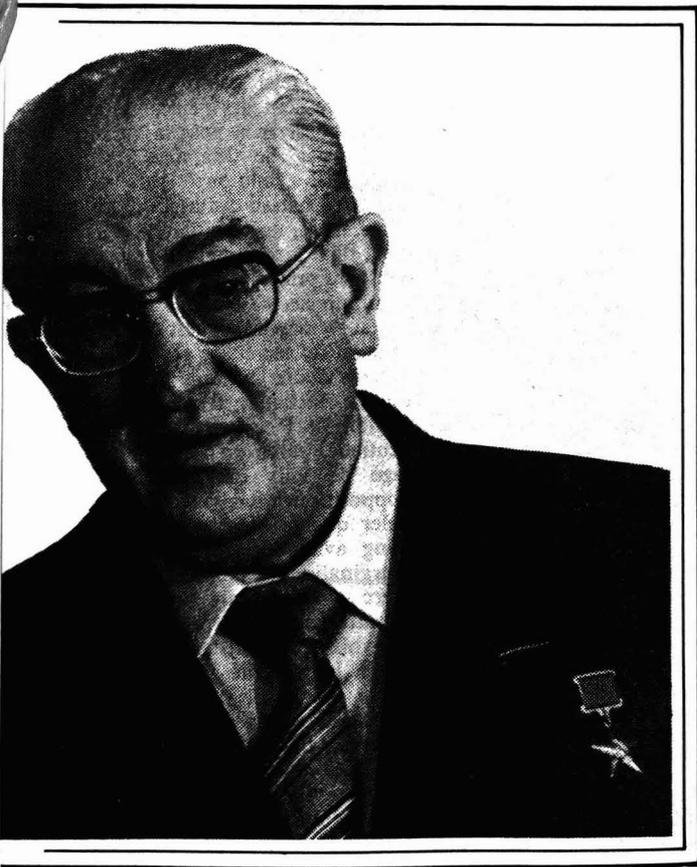
Pero no solamente los intereses generales de la clase dominante estuvieron en juego en la destitución de Jruschov. En realidad, medida tan extrema e inédita sólo fue adoptada cuando sectores muy importantes del poder se vieron afectados de un modo insoportable por el rumbo impuesto a la política interna y externa por parte del primer secretario; por añadidura, el nuevo "culto a la personalidad" adquiría una fuerza cada vez más chocante y amenazadora para el futuro político de los demás integrantes de la dirección suprema del PCUS. Se fue así delineando una coalición con la cohesión necesaria como para consolidar una mayoría en el Presidium y evitar que Jruschov recurriese con fuerza superior al pleno del Comité Central para derrotar a sus enemigos, como lo había efectuado con tanto éxito en 1957 con el "grupo antipartido" de Molotov, Malenkov, Kaganovich y demás estalinistas del Presidium.⁶

La situación de la URSS a fines de 1964 distaba mucho de la excelencia. Desde el fiasco de los cohetes en Cuba, en octubre de 1962, se encontraba a la defensiva en la confrontación internacional y con una fuerte disminución de su prestigio entre los países del Tercer Mundo. En el terreno interno las dificultades de gestión de la economía, la improvisación y desorden de la administración y especialmente los problemas agrícolas no lograban un camino de resolución. Las dificultades de abastecimiento y vivienda tampoco conseguían

solucionarse de acuerdo a los ambiciosos planes trazados por las máximas autoridades y el consumidor soviético seguía soportando duras penurias. En lo político e ideológico el monopolio incuestionable de Moscú de la dirección del movimiento comunista internacional pertenecía ya a las viejas épocas de Stalin: la herejía albanesa fue el preanuncio del abierto cisma chino de 1963 y las consecuencias del XX Congreso del PCUS en el comunismo occidental abrían caminos novedosos y amenazadores para la hegemonía del Kremlin sobre esos partidos. Estos problemas y fracasos, algunos arrastrados desde hacía varios años, facilitaron el alineamiento de la "oposición" a la política de Jruschov, que lentamente fue logrando cohesión y poder, hasta el grado de lograr bloquear sucesiva y eficazmente numerosas iniciativas del dirigente máximo.⁷

Los sectores enfrentados a Jruschov eran múltiples. Es más: según un conocedor importante de la URSS de esa época, en el momento de su caída prácticamente ningún grupo social importante del país estaba dispuesto a sostenerlo.⁸ Los más poderosos y activos oponentes eran los "devoradores de acero" —el nombre se lo propinó el propio Jruschov—, los planificadores y los tecnócratas. Los primeros, jefes y dirigentes de la industria pesada, habían gozado siempre del dogma, instituido desde la época de Stalin y los inicios de la economía planificada, de la prioridad absoluta de su sector sobre el conjunto de la economía, y se sintieron muy preocupados por el incremento en la asignación de recursos en favor de la industria liviana y, en definitiva, de los consumidores. Este grupo había logrado intranquilizar también a los responsables de la industria de armamento frente a supuestas reducciones en los suministros y un debilitamiento de la capacidad de defensa de la URSS en el caso de acentuarse esa tendencia limitativa del crecimiento de la industria del acero y derivadas. Por su parte, los funcionarios del Gosplan —la todopoderosa Comisión Central de Planificación— se vieron francamente amenazados por la persistente tendencia de Jruschov a la descentralización administrativa tanto en la fijación de metas y objetivos como en el control de la producción, aumentando la autonomía de las empresas en su gestión económica y financiera. La creación de órganos de planificación regionales también provocó la ira de los funcionarios centrales, lo mismo que la desaparición de los ministerios. Finalmente, por razones diametralmente opuestas, los tecnócratas eficientistas orientados por Kosigyn criticaban la improvisación y la anarquía jruschoviana abogando por una verdadera, profunda y "científica" reforma económica y administrativa.

Pese a este importante arco de opositores, el punto realmente sensible para sellar el destino del reformismo de Jruschov fue el enfrentamiento entre éste y la mayor parte de los jefes del Presidium del Comité Central, cuya irritación y temor fueron creciendo al acentuarse el personalismo del primer secretario. Cada vez más alejados del trazado efectivo de la política —Jruschov en realidad decidía solo, con el consejo de algunos allegados que no pertenecían a las instancias formales de dirección del Partido—, se sentían crecientemente inquietos por su propia estabilidad y fuente de poder, siendo el principal catalizador de este sentimiento Mijail Suslov, veterano conservador neoestalinista e ideólogo ortodoxo, hostil al pragmatismo siempre más acentuado del líder. Como cumplidamente lo demuestra Michel Tatu en su brillante libro sobre la caída de Jruschov, la causa inmediata del golpe de octubre —cuyo organizador clave fue precisamente Suslov— fue la amenaza directa de remociones



Andropov

y cambios de responsabilidades en la dirección a la que se sintieron expuestos la mayoría de sus integrantes.

Esta amplia coalición de intereses —que a último momento incluyó también a los “jruschovianos sin Jruschov”, cuya cabeza visible fue Nikolai Podgorny— necesariamente debía resolverse en la reafirmación de una “dirección colectiva” como fórmula de compromiso, escudada en las necesidades de luchar contra posibles reediciones del “culto a la personalidad”, para poder abrir un espacio político en el que se dirimieran supremacías. Leonid Brejnev a la cabeza del Partido, Alexei Kosigyn como responsable del gobierno y Anastas Mikoyan en la jefatura del Estado configuraron una “troika” inicial, modificada en 1965, cuando el retiro del armenio motivó su reemplazo por Podgorny en la presidencia del Soviet Supremo de la URSS. La imagen de este trío de dirigentes como los responsables de la conducción de la URSS en esta etapa resulta engañosa, ya que en el Politburó del Partido por lo menos otros dos personajes disfrutaban de gran poder e influencia: Suslov y Kirilenko. Inclusive, en estos primeros tiempos posteriores al fin de Jruschov, el dirigente que parecía más apto para una eventual primacía era Kosigyn.

Sin embargo fue finalmente Brejnev quien se impuso en la carrera por la personalización del poder supremo. Considerado en 1965 como una figura casi de segundo orden, de “transición”, que encabezaba el Partido precisamente por sus cualidades de “centrista”, de componedor entre distintas tendencias, hizo de este atributo su arte político por excelencia y el instrumento decisivo para el acrecentamiento de su fuerza personal. En 1965 apartó del secretariado a Podgorny, su rival de la época de Jruschov, y lo confinó al más decorativo puesto de la presidencia de la URSS. En 1966 obtuvo que el XXIII Congreso lo nombrase Secretario General, dignidad que solamente había ostentado Stalin. Apoyándose básicamente en Suslov y Kirilenko, el primero como aliado fundamental y el segundo como su hombre de confianza, logra la primacía sobre Kosigyn en una lucha en la que ambos siempre mantuvieron el respeto muto. Consumada la liquidación política de Shelepin, un oponente fundamental en el aparato del Partido, el poder personal de Brejnev va en ininterrumpido ascenso hasta llegar en 1977 a su apoteosis: en el año del sesenta aniversario de la Revolución de Octubre, Brejnev desplaza a Podgorny y ocupa su puesto, unificando en sus manos las máximas jerarquías del Partido y del Estado. Significativamente, como para rubricar una alianza y para mostrar su papel de “hacedor de reyes”, fue Suslov quien propuso su nominación en la sesión del Soviet Supremo que lo eligió formalmente.⁹ El mismo año logra que se promulgue la nueva constitución de la URSS, que reemplaza a la de 1936: un viejo sueño que le costó más de diez años de ardua lucha. En 1976 había sido nombrado mariscal del Ejército Rojo y llega a acumular cinco condecoraciones de Héroe de la Unión Soviética, algo inédito. Los honores parecen no tener fin y su fuerza está en el cenit.

El ascenso del poder personal de Brejnev se efectuó sobre la base de una progresiva definición de la política y de las fuerzas que lo apoyaban. 1968 fue sin duda un año decisivo para el rumbo del régimen. Con la decisión de terminar *manu militari* la liberalización checa, junto con el lanzamiento de la “doctrina Brejnev” de la soberanía limitada de los países del bloque socialista, se afirmó la línea de éste apoyado por Suslov, en claro detrimento de las posiciones de Kosigyn. El primer ministro, cabeza de la única corriente renovadora de la coalición antijruschoviana, el eficientismo tecnocrático, logró la aprobación de la reforma económica en septiembre de

1966, que acrecentó muy considerablemente el poder de los directores de empresas en la gestión económica. Sin embargo este logro fue vigorosamente obstaculizado por la burocracia central y el propio Kosigyn debió archivar sus proyectos reformistas luego de que la crisis checa colocara a los “duros” en posiciones de fuerza y sus posturas resultaran sospechosas ideológica y políticamente. Desde la liquidación de la “primavera de Praga” la tecnocracia tuvo que resignarse a la melancólica administración de una economía que se fue comportando en forma cada vez más mediocre.

Pero también en 1968 se visualizó la posibilidad de que la guerra vietnamita se convirtiera en una grave derrota estadounidense. La política soviética se orientó a una renovación de su estrategia, comenzando una ofensiva que está en pleno curso, y que busca la preeminencia en la disputa por la hegemonía mundial con la otra superpotencia. La consumación del episodio indochino junto con Watergate y las posteriores debilidades de la presidencia Ford incentivaron aún más los apetitos de Moscú, logrando éxitos importantes en África y en el Sudeste asiático. La renovación del Politburó en 1973 consagró el definitivo predominio en la dirección del Partido de la orientación afirmada cinco años antes sobre la base de la dupla Brejnev-Suslov, con el ingreso en el máximo organismo dirigente de Dmitri Ustinov¹⁰ (Representante de la industria bélica que terminó ubicándose como Ministro de Defensa en 1976, superando así a los militares de formación profesional estricta), Andrei Gromyko (el sempiterno responsable de la diplomacia y uno de los forjadores de la redoblada orientación hegemónica) y Yuri Andropov (el jefe de la policía y los servicios de espionaje). De esta manera se ratificó en la composición de la más alta cúspide del poder soviético el afán de hacer de la línea expansionista y hegemónica el eje de desarrollo de la Unión Soviética.

La decisión de aprovechar al máximo la novedosa y relativa debilidad norteamericana generada por la derrota en Vietnam y las complicadas condiciones políticas, económicas y sociales creadas en Occidente por el planteamiento de la crisis económica a partir de 1973, diseñó el terreno de los mayores éxitos del brejnevismo. El logro más significativo del régimen lo constituye —sin duda alguna— el haber convertido a la Unión Soviética en una superpotencia militar que asentó la paridad en la fuerza nuclear estratégica con los Estados Unidos consagrada en los dos tratados SALT y desarrolló paralelamente una impresionante maquinaria bélica convencional, apoyada en un despliegue nuclear táctico y euroestratégico —especialmente los temibles SS20— que supera en muchos puntos neurálgicos su contrapartida de la OTAN. Construyó también un poderío naval tal que la convirtió en una gran potencia marítima con una presencia y presión cada vez mayores sobre las estratégicas rutas del vital abastecimiento petrolero a Europa occidental y Japón. Por otra parte mantiene desplegado en la frontera china un fuerte contingente convencional y estratégico, al mismo tiempo que su presencia militar en el Tercer Mundo ha crecido velozmente, tanto como proveedora de armamento, equipo y asistencia técnica, como en forma directa por medio de asesores o a través de sus subordinados, especialmente Cuba, Vietnam y Alemania Democrática. En el espacio de una década la estabilidad de la correlación mundial de fuerzas entre las dos superpotencias aparece seriamente comprometida y el objetivo soviético de “ganar la guerra sin pelearla abiertamente” cercando a Europa occidental y obligándola a capitular, a “finlandizarse”, mientras se aísla a Estados Unidos y se lo confina a la “fortaleza americana”

destruyendo la alianza atlántica, al menos no parece ilusorio.¹¹

El desarrollo de esta carrera por la hegemonía mundial alcanzó su momento más complejo y tenso, hasta ahora, cuando por primera vez desde la Segunda Guerra Mundial el ejército soviético traspuso las fronteras del bloque e invadió Afganistán en diciembre de 1979. Al realizar esta acción en el momento en que la revolución islámica iraní desmantelaba el apoyo militar más fuerte de Estados Unidos en la fundamental zona del Golfo —el ejército del Cha—, el objetivo fundamental del movimiento no fue sostener un régimen amigo en una remota región fronteriza de Asia Central sino clavar una cuña alargando una de las pinzas estratégicas sobre Europa occidental y Japón: desde la base afgana el Ejército Rojo está a unos pocos centenares de kilómetros de la llave del Pérsico —el estrecho de Omán— y del viejo objetivo de los zares: el acceso a los mares cálidos, al Índico. El éxito inicial de la operación no puede ocultar su contrapartida: ha desatado una guerra de liberación por parte de los guerrilleros islámicos, que si bien no tiene el triunfo a la vista ocasiona un desgaste constante y su precio sube día a día; ocasionó graves dificultades diplomáticas con el Tercer Mundo, especialmente con los países musulmanes; y además significó —con la audacia y el desenfado con que se llevó a la práctica— un llamado de alerta y una sensibilización muy aguda de la hasta entonces semiadormecida defensa occidental.¹²

El afianzamiento del brejnevismo tuvo como impronta ideológica el fortalecimiento de la rigidez y la ortodoxia, de un orden “neoestalinista” cuya arquitectura esencial estuvo a cargo de Suslov. El fin del “deshielo” tuvo consecuencias serias en el campo de la literatura, el arte, las ideas: es necesario recordar que fue el mismo Jruschov quien alentó a Solzenitzin a publicar *Un día en la vida de Iván Denisovich*, y que la vanguardia intelectual nucleada en una revista como *Novy Mir* también tuvo el apoyo del primer secretario.¹³ En febrero de 1966 el juicio contra los escritores Siniavski y Daniel marcó el inicio de la revisión de esa “primavera de Moscú” y de la lucha abierta contra los disidentes y liberales por parte del Estado, lucha en la que el KGB y Andropov tuvieron la parte decisiva. En la década pasada fue barrido todo el andamiaje de la disidencia intelectual, con formas novedosas respecto a la bala en la nuca, los trabajos forzados y el destierro a Siberia de la época de Stalin: ahora se practica el exilio obligado y la pérdida de la nacionalidad, el encierro en los hospitales psiquiátricos, el confinamiento interior. Un pesado inmovilismo y conformismo fue caracterizando todos los aspectos de la cultura soviética, incluida cualquier expresión que aunque no sea abiertamente disidente trasponga los lineamientos de la rígida ortodoxia.

El régimen se apoyó en esta estructura fija en la que la figura de Brejnev resultó el vértice de distintos *lobbies* más o menos representados en la cumbre del poder. La calidad de “centrista”, de elemento de transacción entre tendencias que, como ya señalamos, fue el instrumento político básico de Leonid Ilich para su ascenso, siguió caracterizando su estilo político. Al extraer todas las lecciones del fracaso del “voluntarismo” jruschoviano, jamás se opuso frontalmente a sus colegas del Politburó de manera que ellos sintieran amenazado su empleo; Brejnev siempre supo comprometer a todos en las grandes decisiones.¹⁴ Así, el poder soviético ha ido adoptando la forma de feudos personales consolidados de los dirigentes más importantes con una desmesurada ampliación del clientelismo político: el ejemplo más interesante de este sistema político —sin duda no novedoso, salvo en la

extensión, permanencia y cristalización no observables en periodos anteriores de la historia soviética— es el del propio Brejnev y su “grupo de Dnepropetrovsk”.¹⁵ Esta característica debe de ser tomada muy en cuenta en el análisis de las posibles evoluciones del nuevo régimen. El sistema resulta funcional dentro de una sociedad en la que el éxito, los privilegios y los ingresos dependen fundamentalmente de la pertenencia a la Nomenklatura, a la jerarquía burocrática del Partido/Estado. El ansia de estabilidad que atravesaba a toda la clase de los nomenklaturistas en el momento de la caída de Jruschov —comenzando por muchos miembros del Presidium— se vio completamente satisfecha, pero a costa de un inmovilismo cerradamente conservador que constituye en perspectiva una de las peores amenazas del régimen. El ejemplo más brutal de este estatismo progresivo del personal político lo constituyó el XXVI Congreso del PCUS realizado en febrero de 1981, en el que por primera vez en la historia del Partido se reeligió íntegramente al Comité Central y no hubo cambios en la dirección suprema: el Secretariado y el Politburó. La gerontocracia es el resultado de una estructura y no de una voluntad subjetiva.

El aspecto más negativo de la herencia de los años brejnevianos, o al menos el más preocupante para los altos responsables de la URSS, es el comportamiento de la economía. Ya señalamos la presencia de los grupos vinculados a la industria pesada y de armamentos, junto con los planificadores centrales, en la coalición que derrocó a Jruschov. Todos ellos tenían puestos sus más vitales intereses en la continuidad de los dogmas que rigen la economía soviética desde los primeros planes quinquenales estalinistas: absoluta prioridad de la industria pesada y omnipotencia de la burocracia planificadora central. El peso de estos grupos en el régimen de Brejnev fue decisivo; no fue ajeno a esta preponderancia el rumbo adoptado por la URSS en su política exterior, que a su vez retroalimentó su fuerza con las necesidades creadas por el curso armamentista. La suerte de los reformistas y liberalizadores en el terreno económico quedó sellada en 1968 con el congelamiento de la reforma de gestión empresarial; la sobrevivencia política de Kosigyn se debió a que era “un monumento de competencia”¹⁶ y que gracias a él la maquinaria gubernamental tuvo un cierto dinamismo al menos hasta mediados de la década de los setenta. Al retiro del primer ministro, en 1980, su puesto fue ocupado por Nikolai Tjonov, doblemente ligado por su experiencia a la industria pesada y a la planificación central. El círculo de la dirección se cerraba aún más.¹⁷

El atolladero mayor de los jercas soviéticos es la agricultura. Las desastrosas consecuencias de la colectivización forzosa impuesta por Stalin en los años treinta y la relación de extramada explotación del campo para subsidiar la “acumulación primitiva socialista” en la industria durante décadas, son el fundamento de la crónica y cada vez más agudizada crisis del agro soviético. El fracaso de Jruschov, pese a sus promisorios comienzos, no solamente atestigua la anarquía e improvisación de sus políticas, sino la profundidad del mal. Brejnev mismo impulsó un programa de renovación en la producción agrícola que pareció también en sus comienzos dar resultados; pero, coincidiendo con la inflexión general paulatina de la economía soviética en la segunda mitad de los setenta, la agricultura produjo cosechas desastrosas y evidenció un estancamiento cada vez más grave. Para garantizar el suministro de granos básicos la URSS debió recurrir en mayor proporción a gigantescas compras en el exterior, lo que además de tener una fuerte incidencia negativa

en la crisis alimentaria de muchos países del Tercer Mundo por el encarcelamiento del grano en el mercado internacional, constituye uno de los factores estratégicos más delicados de la actualidad.¹⁸ Son también un fuerte drenaje de divisas duras que han ido planteando la posibilidad de alguna posible dificultad financiera en el sector externo en los años venideros.¹⁹ El argumento oficial que hace del clima el responsable principal del fracaso agrícola resulta ya muy poco convincente ante la recurrencia de las cosechas desastrosas, agravadas en sus efectos por los cuellos de botella en el transporte y las insuficiencias de los sistemas de almacenamiento y distribución.

Pero no sólo la agricultura se encuentra atascada. La industria muestra graves síntomas de estar afectada por una tendencia cada vez más pronunciada al descenso relativo de sus indicadores más importantes. También las actividades extractivas —con excepción del gas, único sector energético que cumplió con sus metas en el décimo Plan 1976-1980— hablan de un marcado estancamiento, como es el caso de la producción petrolera o de la disminución franca como en el carbón. La capacidad de innovación, afectada por una tendencia marcada al descenso relativo de las inversiones, lo está aún más por el clima general de falta de incentivos y de rigidez social. La planificación central, en suma, uno de los logros históricos de la revolución, en manos de la burocracia se ha convertido en el agente básico del estancamiento progresivo de la industria soviética, lo que expresado en términos estrictamente marxistas significa que las relaciones de producción existentes se han convertido en un freno del desarrollo de las fuerzas productivas sociales. Por esta razón la economía soviética tiene cada vez mayores dificultades para asumir una situación de acelerado cambio tecnológico que se ha constituido en uno de los factores de mayor dinamismo económico a nivel mundial desde el estallido de la primera gran crisis petrolera en 1974. La dirección brejneviana aceptó estos problemas a través de la fórmula eufemística de “las dificultades que tiene la economía para pasar de un proceso de crecimiento cuantitativo a otro cualitativo”, pero no atinó a tomar medidas concretas para encarar una transformación radical de la situación diagnosticada. Un reflejo de esta situación es que la economía, que por su volumen es la segunda del planeta, solamente puede obtener divisas fuertes de la exportación de petróleo, gas, oro, madera y, por cierto, armas.²⁰

Pero además del freno brutal que el sistema central de planificación impone al cambio cualitativo existen indicadores de que la propia especificidad del sistema de cumplir con un acelerado crecimiento de los tradicionales sectores de la industria pesada y extractiva se está viendo afectada por la ineficiencia, el descuido, el despilfarro y la corrupción crecientes. Por otra parte, la disciplina de la fuerza laboral se ha venido resquebrajando en medio de una penuria acentuada de mano de obra, especialmente en la zona europea.²¹ La impotencia del brejnevismo para encarar la resolución de todo este abanico de problemas también se reflejó en el XXVI Congreso, que prácticamente no abordó los problemas económicos y que aprobó un Plan Quinquenal cuyas previsiones y metas resultan totalmente irrealizables aún antes de entrar en vigor. La inercia es tal, sin embargo, que el propio Brejnev resolvió las objeciones afirmando tajantemente: “El Plan sigue siendo la ley”.²²

La incapacidad de modificaciones radica esencialmente en el arco de fuerzas que, como hemos tratado de exponer en este esbozo, tienen en la continuidad conservadora el refugio

más decisivo de sus intereses, y que ocuparon un lugar tan preponderante en el régimen de Brejnev. Al menos, planificadores y jefes de la industria pesada tienen en común este inmovilismo. La cuestión de la industria de armamentos y, a través de ella, el ejército, resulta más compleja. Es cierto que en la caída de Jruschov y en los planteamientos esenciales del régimen marcharon juntos, hasta el punto de constituir un verdadero “complejo militar-industrial” de enorme peso en la toma de decisiones. La tesis de Castoriadis de la formación de una sub-sociedad militar rusa claramente diferenciada de la sociedad *civil* y que absorbe los mejores recursos de ésta merece particular atención.²³ Sin embargo la interpretación entre los distintos sectores subsiste y la preocupación por las deficiencias económicas y productivas por parte de los militares debe crecer, máxime teniendo en cuenta las escasas respuestas dadas en el penoso momento del “fin de reino” de Brejnev. Cierta dinamismo en el planteamiento de soluciones a los problemas económicos de la Unión Soviética puede provenir de esta presión de las fuerzas armadas, componente esencial del actual esquema de poder en Moscú.

Yuri Vladimirovich Andropov

El nuevo jefe del Kremlin goza de dos reputaciones: la de ser inteligente —muy por encima de sus colegas del Politburó— y la de ser liberal. La primera no hay razones para ponerla en duda. La segunda resulta más problemática, dado la debilidad de las evidencias. Un tráfuga del KGB en el año 1972 —Vladimir Sajarov—, amigo del hijo de Andropov y que por esta razón habría visitado su departamento moscovita, contó a los servicios de inteligencia estadounidense



Sajarov, el disidente

haber visto allí regalos personales hechos por el Mariscal Tito y una colección de discos y libros que atestiguarían, según el informante, “una extraña atracción por la cultura occidental”: Chubby Checker, Frank Sinatra, Peggy Lee, Bob Eberly, *Valle de muñecas* de Jacqueline Susann.²⁴ A estas ligerezas reactualizadas se le han agregado otros rumores, circulares profusamente en los mentideros políticos de la capital soviética. De acuerdo a ellos el entonces jefe del KGB se habría opuesto a la intervención soviética en Afganistán, habría tenido reparos a la línea de dureza con Polonia sostenida por Suslov —el responsable del caso en el Politburó— y mucho más con el curso de acción desencadenado por Jaruzelski, habría respaldado permanentemente el “comunismo del goulash” de Kadar y estaría dispuesto a extender algunas de sus opciones en la Unión Soviética. En fin, una imagen opuesta a la que cualquier observador desprevenido podría tener del primer policía del “socialismo real”.

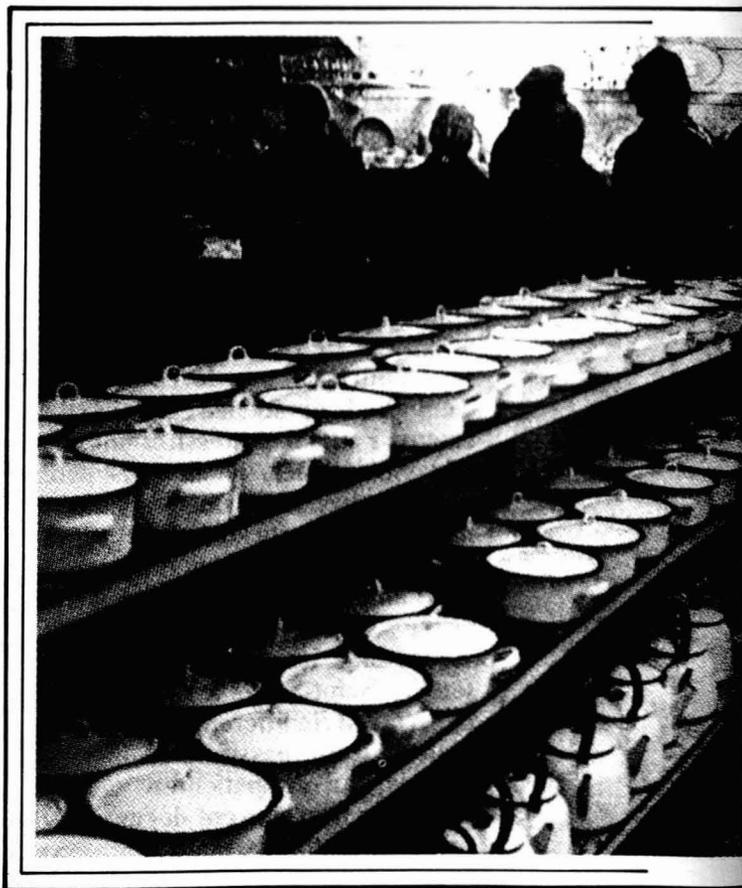
Lo evidente es que los argumentos en torno al “liberalismo” del nuevo líder resultan inciertos. Pero además cualquier argumento en torno a esta personalidad oculta permanentemente tras los equívocos de la desinformación deliberada carecería de demasiado peso. Su biografía es la de un *aparatchiki* gris, eficaz, discreto. Nacido en 1914 en Nagutskoye, en los Cáucos del Norte, hijo de un obrero ferroviario, ejerció en su juventud variados oficios: telegrafista, operador de cine, marinero en la carrera fluvial del Volga. Logró ingresar a un instituto politécnico y graduarse de ingeniero hidráulico en 1936. Ese mismo año ingresa al Komsomol —las Juventudes Comunistas— y casi de inmediato asciende a la secretaría de la región de Iaroslav. En 1939 se afilia al Partido formando parte de la generación de miembros del PCUS que llenaron los huecos dejados por las grandes purgas recién terminadas. Cuando Stalin —en los ambiguos tiempos de la vigencia del pacto Molotov-Ribbentrop— agredió a Finlandia en diciembre de 1939, Andropov participó como comisario político en el frente asistiendo a la pobre demostración dada por el Ejército Rojo frente a las muy inferiores fuerzas, en número y armamento, del mariscal finlandés Mannerheim. Los magros resultados de la agresión se institucionalizaron en la República Socialista Soviética de Carelia-Finlandia bajo la presidencia de Otto Kuusinen y nuestro hombre prosiguió allí su carrera llegando a ser segundo secretario del Partido de Carelia en 1944.

Kuusinen jugó un papel importante en el camino de Andropov. No solamente por haber sido el primer dirigente importante con el que se relacionó y en un político las impresiones recibidas en estos casos suelen ser fundamentales en el modelamiento de opiniones y básicamente de estilos—, sino porque existen ciertas evidencias de que posteriormente Kuusinen lo apoyó en circunstancias decisivas de su ascenso.²⁵ Este primer mentor del sucesor de Brejnev era bolchevique desde 1905, fundador del Partido Comunista Finlandés después de la Revolución de Octubre, miembro importante del secretariado de la Komintern, sobrevivió a las grandes purgas de los treinta e ingresó a los últimos politburós de Stalin, entre 1946 y 1953. Maestro en el arte del disimulo y del manejo de la intriga en el mundo bizantino del Kremlin, un episodio nos lo entrega de cuerpo entero: mientras integraba la dirección estalinista su mujer fue huésped del Gulag durante más de quince años; el que Molotov compartiera la hazaña no lo exime del cargo. Apoyó por cierto la liberalización jruschoviana y regresó a la dirección del Partido en 1957, en el momento del fin del “grupo antipartido”, hasta su muerte en 1964. Un manual de materialismo histórico

que circuló profusamente testimonia las habilidades teóricas de este personaje del que Branko Lazitch dice agudamente que “se ha hecho de él un precursor del reformismo, cuando solamente fue un oportunista”.²⁶

Después de varios años en Carelia a los órdenes de Kuusinen, Andropov pasó al aparato del Comité Central en Moscú una vez terminada la guerra. Poco a poco se fue convirtiendo en un experto en los países de Europa oriental y central sumergidos a partir de 1948 en la estalinización a ultranza. Muerto el dictador en 1953, el mismo año Andropov inicia una carrera diplomática como jefe de departamento en el ministerio soviético de Relaciones Exteriores. Ascendido a secretario de embajada, es nombrado en 1954 embajador en Budapest, en el complicado mundo político de las democracias populares inmediatamente postestaliniano. Una Budapest en la que germinaba la descomposición del oprobioso régimen de Rakosi y las bases de la gran revolución de 1956. ¿Cuál fue el papel del procónsul moscovita en este proceso? Imposible afirmar nada. La leyenda respecto a su falta de responsabilidad en la brutal represión de las tropas soviéticas al heroico intento de independencia y libertad húngaro es de reciente factura. Lo cierto es que los acontecimientos lo desbordaron y en las etapas decisivas de la crisis la voz de Moscú fue expresada por Suslov y Mikoyan, ambos miembros del Presidium del PCUS. Más verosimilitud parecen tener las afirmaciones de que apoyó la experiencia liberalizadora en lo económico impulsada por Janos Kadar inmediatamente después del aplastamiento de la rebelión y que se ha proseguido hasta ahora con relativo éxito en relación a las otras experiencias de los países del bloque.

En 1957 regresó a Moscú, al aparato del Comité Central, como encargado de las relaciones con los “partidos herma-



nos" en el poder. Una promoción importante que hace ver que su papel en los sucesos húngaros no fue desaprobado por sus jefes, aunque no aclare el sentido de su actuación. Son tiempos de pleno ascenso de la estrella de Jruschov: la eliminación del "grupo anti-partido" de Malenkov, Molótvov y Kaganovich refuerza la apertura y la desestalinización expresada en el XX Congreso. Andropov adquiere experiencia, realiza numerosos viajes a Belgrado, Bucarest y Sofía y participa en la lucha que significó la oposición albanesa y la polémica con los chinos.

Cuando en 1962 Jruschov atraviesa un período de duras dificultades realiza una reestructuración de la dirección, en un intento por fortalecer su poder. Andropov ingresa al Secretariado del Comité Central, encargado del mismo servicio pero habiendo dado un paso decisivo: pertenecer a la élite de escasas docenas de personas que participan de las más altas instancias de dirección de la Unión Soviética. Es el único de los promovidos que no se caracteriza por su incondicionalidad hacia el primer secretario, lo que le beneficiará mucho en el momento de la caída de Nikita Sergeievich; sin duda fue el último gran servicio rendido por su padrino Kuusinen el apoyarlo en este momento decisivo de su carrera.

Con el cambio de dirección el camino de Andropov resulta cada vez más claramente ascendente. En mayo de 1967 es nombrado para dirigir el Comité de Seguridad del Estado (KGB) —la vieja y "gloriosa" Cheka— y un mes más tarde es elegido miembro suplente del Politburó. Los quince años casi exactos pasados en el despacho del séptimo piso del tristemente célebre edificio de la Lubianka en Moscú son los que labraron finalmente el destino de Andropov, pero también constituyeron el peldaño más difícil. El restablecimiento del pleno poder de la policía estaba dentro de la lógica po-

lítica posterior a la caída de Jruschov —como ya vimos— pero la eficiencia y brillantez con que desempeñó el cargo tuvieron que ver con la forma superlativa con que esa recuperación de la autoridad se ha efectuado. Andropov no es un policía profesional y no puede verse en él un símil de Yezhov o de Beria, o en su elección la confirmación mecánica de que la Unión Soviética es un estado policial. Ejerció el patronazgo del Partido —precisamente para subordinarla a él— en una institución muy desasosegante para los nomenklaturistas, que no olvidaban fácilmente la época en que el responsable de la policía tenía más poder en su circunscripción que el secretario del comité del Partido y que los propios miembros del Politburó no estaban exentos de la detención y la muerte arbitraria. Restableció su autoridad disminuida voluntariamente por Jruschov, dirigiendo todo su poder a la liquidación de la disidencia organizada en la URSS y convirtiendo su servicio de espionaje y de acciones clandestinas en el exterior en el más sofisticado, poderoso e importante del mundo. Este éxito rotundo hizo de él uno de los tres hombres que, ingresando de pleno derecho al Politburó en 1973, dieron su acabada fisonomía a la era Brejnev.

La lucha sistemática contra la disidencia política se entabla realmente a partir de 1964 pero es en la pasada década en la que adquiere su mayor virulencia y efectividad. La filosofía del accionar del KGB fue claramente expresada por el propio Andropov: "Los ciudadanos soviéticos cuyos intereses concuerdan con los de la sociedad disfrutan plenamente de nuestras libertades democráticas. Lo contrario ocurre con aquellos cuyos intereses son divergentes".²⁷ Esta "divergencia" de intereses fue la que llevó a la liquidación del Grupo para la Vigilancia del Cumplimiento de los Acuerdos de Helsinki fundado por Yuri Orlov: a la persecución de organizaciones tales como el Fondo de Ayuda a los Prisioneros Políticos, uno de cuyos miembros —el lituano Balys Gaiyauskas— fue condenado en 1978 a diez años de trabajos forzados; al arresto de tres miembros del grupo georgiano de los acuerdos de Helsinki y el internamiento de dos de ellos en el Instituto Psiquiátrico Serbsky de Moscú; a la detención de todos los dirigentes del grupo de Ucrania sobre Helsinki. La misma lógica debe de haber dirigido la expulsión de Solyenitsin, la del general Grigorenko, la del violoncelista Rostropovitch y su mujer; el confinamiento de Sakharov; la represión al grupo soviético de Amnesty International; la condena a Anatoli Chtcharanski, disidente judío, y a Alejandro Guinzbourg, el antiguo secretario de Solyenitzin; al exterminio del Comité de Estudios sobre la utilización abusiva de la Psiquiatría. En fin, la lista es larga. Tanto, que permitió al "liberal" Andropov afirmar en el discurso del centésimo aniversario del nacimiento de Félix Dzherjinski —el "camarada de armas" de Lenin fundador de la Cheka— que "el número de disidentes disminuye más y más".²⁸ Este es el perfil del hombre que ha ocupado el lugar de Brejnev en el Kremlin.

La sucesión. Perspectivas.

El XXV Congreso del PCUS celebrado en febrero de 1976 consagró la supremacía de Brejnev. Un año después fue su apoteosis. Su autoridad era indiscutida. Acumulaba cargos y honores. En octubre, como Secretario General del Partido y Presidente del Soviet Supremo de la URSS, presidió la celebración del sexagésimo aniversario de la Revolución. Pero los síntomas de su debilitamiento físico, y los rumores de "sucesión abierta", comenzaron a correr por Moscú paralelamente a las celebraciones.²⁹ Sin embargo, el proceso fue



enormemente moroso y el régimen recorrió sus últimos cinco años sumergido en una parálisis cada vez más marcada. La lucha política se convirtió en una sorda y larga batalla, en la que se jugaba no solamente el relevo de un hombre sino el de toda la vieja guardia cuyo final estaba ya en tiempo presente. En efecto, cuando Brejnev muere en noviembre del pasado año, es el último —teniendo en cuenta la desgracia política de Kirilenko— de los miembros del Politburó de 1964 que quedaba en funciones.

Como todos los procesos políticos internos de las altas instancias del Partido, resulta difícil saber exactamente cómo ocurren las cosas. No obstante, existen algunos elementos que pueden arrojar luz sobre el proceso y sobre la base de sustentación del nuevo Secretario General. El Politburó del sesenta aniversario, el de 1977, ya sin Podgorny, tenía un fuerte grupo que le debía todo a Brejnev: Kirilenko —el más íntimo de Leonid Ilich—; Kunayev, secretario de Kazakhshtan; Kulakov, el responsable de la agricultura; Shcherbitsky, secretario de Ucrania, que llevó a cabo la purga del grupo de Chelest y los “nacionalistas” ucranianos en 1973. Otros miembros eran más autónomos, en el sentido de que sus cargos justificaban su pertenencia al máximo organismo político del Partido: Grishin, secretario de Moscú y Romanov, de Leningrado. Luego el grupo de los electos en 1973, con gran fuerza política: Ustinov, Gromyko y Andropov. Un allegado a Kosigyn, Cyrillo Mazurov, completaba el organismo, sumado a los veteranos: el propio Brejnev, Kosigyn, Suslov y Pelshe, este último con reputación de “duro”.

En julio de 1978 falleció imprevistamente Fedor Kulakov, un importante candidato a la sucesión. En noviembre el Politburó se renueva: sale Mazurov, operación congruente con el palidecer de la estrella de Kosigyn que queda sin ningún “cliente” en el organismo, e ingresa Konstantin Chernenko, otro íntimo de Brejnev, que además coloca a otros dos de sus hombres como suplentes: Nikolai Tijonov y Eduardo Chevornadzé. En la misma sesión del Comité Central Mikhail Gorbachev es elegido para integrar el Secretariado, como sucesor de Kulakov en agricultura. Brejneviano, antiguo secretario en Kazakhshtan, es una figura importante en el elenco dirigente, especialmente cuando en 1980 ingresa como miembro de pleno derecho al Politburó.³⁰ El elenco que definió el ascenso de Andropov dos días después de la muerte de Brejnev se completó con la designación como miembro pleno de Tijonov en 1979, en un movimiento que fue el antecedente inmediato del retiro de Kosigyn a fines de 1980, poco antes de su muerte.

El sentido de los cambios estaba claramente orientado a la sucesión. Brejnev quería asegurar una mayoría no para su permanencia —de hecho asegurada hasta el fin de sus días— sino para su delfín. Y la lucha en el Kremlin de estos años aunque a veces pareciera dirigida contra el viejo líder, en realidad estaba orientada a que los golpes debilitaran la posición de los hombres más vinculados a él. El primero en sufrirlos fue Andrei Kirilenko, de más edad que Brejnev y con muy mala salud, lo que hizo que a partir de 1979 fuera prácticamente borrado de la lista de sucesión. El ascenso de Chernenko se debió precisamente a que debía ocupar su lugar como delfín brejneviano y de hecho la lucha se fue orientando más y más a la definición entre dos rivales: Andropov y Chernenko.

En enero de 1982 hubo extraños movimientos de Moscú. El estallido del escándalo del contrabando de diamantes y divisas en el que se vió complicada Galina, la hija de Brejnev, se sumó a los fuertes rumores de malversación y depósi-

to de divisas en Occidente por parte de Yuri Brejnev, viceministro de Comercio Exterior. Todo se agravó por el inexplicable suicidio del general Tsvigun, segundo jefe del KGB, que habría ido demasiado lejos en la investigación y habría sido “aconsejado” por Suslov de tomar tan drástica resolución.³¹ Por cierto que estos rumores salieron del KGB y no dejaron bien parado ni al Secretario General —hijos mediante— ni a los hombres inmediatamente ligados a él. En medio de estos rumores escandalosos falleció el 25 de enero Mikhail Suslov, un duro golpe para Brejnev que veía desaparecer antes que él al hombre que podría haber velado por el cumplimiento de sus decisiones en materia de sucesión. Brejnev intenta mostrar a Chernenko con mensajes muy claros como su sucesor, pero en abril la enfermedad golpea definitivamente a Kirilenko, otro fuerte sustento.³² La crisis de Medio Oriente de abril y mayo y la parálisis soviética en todo su transcurso habría irritado profundamente a Ustinov y a los militares con Brejnev. Resultado: el pleno del Comité Central del 24 de mayo de 1982 nombra a Andropov como secretario del Comité Central para llenar la vacante de Suslov y a la luz de lo ocurrido después parece haber sido éste el paso decisivo para su consagración final en noviembre. Pasaba de esta manera a integrar el grupo de los cinco hombres miembros a la vez del Politburó y del Secretariado: el propio Brejnev, Kirilenko —ya sólo formalmente—, Gorbachev —demasiado joven para aspirar en este momento al máximo poder—, Chernenko y Andropov mismo. Con el reingreso al secretariado dejaba el KGB, a la cabeza del cual fue nombrado Vitali Fedorchuk, de ninguna importancia política. El hecho de que los servicios no pasaran a depender de un “grande” simbolizaba que Andropov los seguía controlando y manteniendo esa fuente de poder.

El sentido profundo de la designación de Andropov, a la luz de lo ocurrido en la dirección soviética en los cinco últimos años, parece distar mucho de la pretendida pugna entre “liberales” y “duros”. En realidad, no parece existir en el Politburó o en el Secretariado asomo alguno de este tipo de agrupamiento de fuerzas, ya que en cierta medida podría hablarse —figuradamente, claro está— de que el último y quizás el único “liberal” del PCUS fue Jruschov. El brejnevismo fue, además, lo suficientemente extenso y fuerte como para impregnar toda la máxima dirección del Partido de su propia ortodoxia profundamente desconfiada de los cambios e innovaciones de cualquier tipo. Y en este sentido todos los hombres que ocupan la máxima jerarquía de la URSS son producto de la era Brejnev y cualquier ilusión de una “liberalización” del régimen en el sentido en que la hubo en los tempranos sesenta carece de valor. La pugna real parece haberse instalado entre el viejo aparato partidario del que Brejnev fue el máximo exponente, y que Chernenko representa, y los sectores cada vez más poderosos de la burocracia militar y estatal moderna, sumados a una tecnocracia dinámica que ve con malos ojos el conservadurismo y la ineficiencia de la vieja jerarquía.

El apoyo de Ustinov y Gromyko parece haber sido decisivo para la nominación de Andropov; otros miembros de su grupo en el Politburó serían Kunayev y Shcherbitsky.³³ Esto deja fuera a “duros” connotados como Pelshe y Grishin, incluyendo a otros, especialmente el ministro de Relaciones Exteriores. En realidad el nombramiento de Andropov, aparte de las cualidades personales como dirigente, obedece a la necesidad de poner orden en la enorme gama de problemas que acosan a la URSS, especialmente los económicos, que ponen en cuestión su capacidad para llevar adelante la

lucha por la hegemonía mundial, que sigue siendo el eje fundamental de la línea de Moscú: el grupo de 1973 ha alcanzado en este momento la suma de su poder y no existe razón alguna para pensar en una variación de su proyecto. Este poner orden ya no puede ser patrimonio de la vieja burocracia partidaria que dio claros síntomas de agotamiento en las postrimerías del período de Brejnev, sino de ciertas fuerzas como el ejército, la KGB y la moderna tecnocracia estatal, reales sustentos del nuevo poder. A pesar quizá del viejo líder en cuanto al hombre elegido, la lógica del brejnevismo se impuso en su producto más genuino.

En el discurso al pleno del Comité Central, unos días después de su elección, Andropov trazó algunos ejes de acción, que caracterizan una cierta voluntad de reconocimiento de los problemas existentes y una extrema cautela en su abordaje. Los objetivos más inmediatos serían satisfacer las apremiantes necesidades de los consumidores soviéticos dando cierta prioridad al sector de la industria liviana y al desarrollo de los complejos agroindustriales. A la vez se reconoce el enorme despilfarro de recursos en la economía soviética, la ineficiencia, el problema energético en ciernes, el bajo incremento de la productividad. Todo esto no supera lo previsto aún en vida de Brejnev, cuando se había aprobado un plan de producción de bienes de consumo para paliar la crónica deficiencia de abastecimientos de primera necesidad que tiene el ciudadano medio soviético.³⁴

En el terreno de medidas más a largo plazo Andropov planteó: mejorar la planificación; crear un sistema de estímulos materiales e ideológicos para alentar la productividad del trabajo y el espíritu de iniciativa; desarrollar la autonomía de las empresas —“ya es hora de dedicarse a lograr una

solución práctica a este problema” conminó, aunque a renglón seguido aconsejó seguir este camino con “circunspección”—; mejorar el sistema de normas del Gosplan para estimular la innovación científica y técnica de la economía; dar impulso al programa alimentario. De ninguna manera puede definirse este proyecto como de innovaciones de gran aliento, o simplemente modificaciones sustantivas en algún terreno de la maltrecha economía, y en realidad mucho se parece a las sucesivas exhortaciones que el brejnevismo acostumbraba lanzar en momentos de balance.³⁵ En realidad las medidas inmediatas sólo parecen apoyarse en la represión: a partir de enero se ha desencadenado una gran campaña contra “vagos” y “parásitos” dirigida a mejorar la disciplina laboral, además de cambios de algunos funcionarios demasiado corruptos e ineficientes o claramente desafectos al nuevo Secretario General, especialmente vinculados al “clan” Suslov.

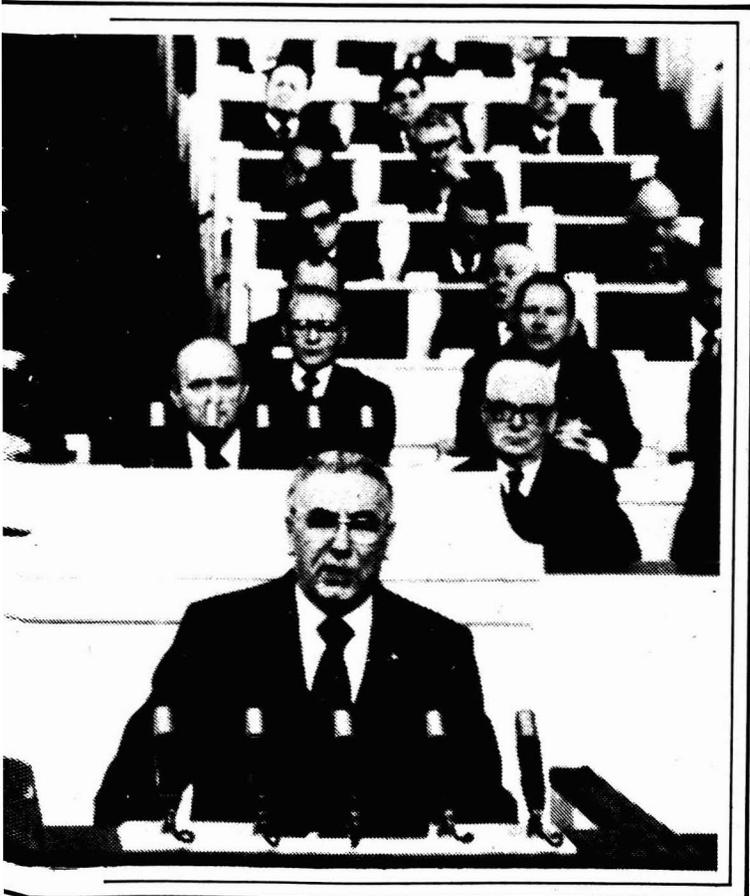
El único movimiento importante de la dirección fue el definitivo alejamiento de Kirilenko del Politburó y el ingreso de Gueorgui Aleiev como miembro pleno de ese organismo. Cabe recordar que Aleiev fue un destacado funcionario del KGB, lo que quizá pueda ir dando la pauta del sentido y el lugar de reclutamiento del nuevo “clan Andropov”. Dos cuestiones quedan pendientes, sin embargo, en torno a la estabilidad y fuerza real del nuevo líder: la primera, el grado de firmeza del compromiso con la vieja burocracia representada —como ya vimos— por Chernenko y de la que no hay que subestimar su fuerza; en segundo lugar, la forma en que se manejarán las relaciones con la tecnocracia y sus representantes: Gorbachev, muy poderoso —con puestos en el secretariado y en el Politburó—, que recuerda en cierta manera a Shelepin, y Dolguikh, un siberiano ligado a la industria pesada y que maneja precisamente ese sector en el secretariado del Partido. Ambos hombres representan, además, la nueva generación de dirigentes que no pueden ver de otra manera que como una “transición” el nuevo liderazgo.

En el plano internacional las ilusiones de una rápida retirada de Afganistán, un verdadero “test” del nuevo régimen tanto para Occidente como para China, parecen haberse debilitado. La presión ejercida sobre Europa occidental aumenta y sin duda será el terreno decisivo de esta nueva etapa de la confrontación Este-Oeste, especialmente la cuestión de los misiles euroestratégicos y las conversaciones globales sobre el desarme. La Administración Reagan, con su amenaza del sistema MX y los Pershing II —a pesar de la enorme lucha diplomática y política desatada en torno a ellos— eleva muchísimo su postura y exige de Andropov —de seguir el juego— una enorme tensión interna y en el bloque. ¿Hasta cuando “cañones en lugar de mantequilla” será una política viable? ¿Hasta cuándo la economía soviética resistirá la carrera? Estos son los dilemas básicos del nuevo huésped mayor del Kremlin.

Enero de 1983

Notas

1. La campaña para caracterizar a Andropov de “liberal” o “moderado” tiene larga data. Ya en 1977 un avezado conocedor de la URSS atestiguaba su existencia. Cf. Amalric, Jacques, “L’U.R.S.S. du troisième âge I. L’heure de la relève”, en *Le Monde. Sélection Hebdomadaire*, 1514, 3-9/11/1977. Para una opinión que lo calificaba de “moderado” antes de ascender al poder supremo, cf. Ferenczi, Thomas, “L’entrée de M. Andropov au secrétariat du



Gierek en el VIII Congreso del Partido Obrero Unificado

parti accroît ses chances pour la succession de M. Brejnev", en *Le Monde. Sélection Hebdomadaire*, 1752, 27/5-2/6/1982. Una reseña de las opiniones más recientes dentro de la misma línea de análisis en Blake, Patricia, "A Top Cop Takes the Helm", en *Times*, 22/11/1982.

2. Aron, Raymond, "Ils ont choisi le plus intelligent", en *L'Express*, 1637, 26/11/1982, pág. 54.

3. Se llamó Presidium del Comité Central al máximo organismo dirigente del PCUS —el Politburó— desde el XIX Congreso del Partido en 1952 hasta el XXIII Congreso en abril de 1966, que le devolvió el nombre original, además de restaurar —para Brejnev— el cargo de Secretario General que solamente había ostentado Stalin. Jruschov siempre fue el primer secretario del Comité Central. Cada denominación se utiliza en este trabajo de acuerdo a su vigencia en la URSS en el momento referido.

4. Un balance de los logros positivos de Jruschov desde el punto de vista de un disidente hoy muy perseguido en la URSS en Medvedev, Roy y Jaurès, *Khrouchchev. Les années de pouvoir*. Librairie François Maspéro, Paris, 1977. "Jruschov resolvió con éxito muchos problemas importantes y a través sin tropiezos numerosas crisis muy graves. Destruyó el aparato estalinista de terror, logró rehabilitar millones de víctimas de la reciente arbitrariedad, alejó de la dirección del país a una gran parte de los líderes de la época estalinista; él ha modificado la atmósfera política en el país haciendo renacer las esperanzas de redemocratización. Abrió numerosas vías de cooperación con Occidente e inauguró los intercambios internacionales, especialmente los turísticos. Puso fin a la guerra fría con el Oeste y especialmente con los Estados Unidos", págs. 10-11. Por cierto que los autores también mencionan los aspectos criticables o francamente negativos tales como el conflicto chino-soviético, el aplastamiento de la revolución húngara, el muro de Berlín, la costosa competencia espacial, la crisis de los cohetes, la paulatina intromisión en el Tercer Mundo, etc. Me parece que se puede ver la responsabilidad personal de Jruschov más en los aspectos positivos que en muchos de los negativos, en los que tuvieron que ver su correlación de fuerzas en el interior del poder soviético, la inercia política y las presiones internas e internacionales.

5. Para un brillante análisis de la clase dominante de la URSS, en el que se acuña el término, cf. Volsensky, Michael, *La Nomenklatura. Los privilegiados en la URSS*, Barcelona, Editorial Planeta, 1982.

6. Parece que en los primeros meses de 1963 Jruschov habría ya estado a punto de ser depuesto por sus opositores, habiendo evitado esta acción la repentina y grave enfermedad de Frol Koslov en abril de 1963, cabeza del grupo enemigo del primer secretario y su sucesor potencial. Cf. Tatu, Michel, *El poder en la U.R.S.S. Del caso de Jruschov a la dirección colectiva*, Madrid, Taurus, 1969, págs. 427-493.

7. Para una descripción de todo el proceso político de esta etapa de la historia de la Unión Soviética cf. Tatu, Michel, *op. cit.*, obra fundamental para el tema.

8. Medvedev, Roy y Jaurès, *op. cit.*, pág. 201.

9. Para una descripción de la situación de la URSS y del poder de Brejnev en ese momento cf. el artículo de Amalric citado en la nota 1. Para la nominación de Brejnev como presidente del Soviet Supremo y el desplazamiento de Podgorny, cf. Amalric, Jacques, "Le secrétaire général du parti communiste devient président du présidium du Soviet Suprême", en *Le Monde. Sélection Hebdomadaire*, 1494, 16-22/6/1977. Para el anterior desplazamiento de Podgorny del Politburó cf. Amalric, Jacques, "Les changements à Moscou", en *ib.*, 1491, 26/5/1977. También cf. "Unhitching Podgorny from the Troika", *Time*, 6/6/1977.

10. Dmitri Ustinov es una de las figuras fundamentales de la Unión Soviética en los últimos decenios. Ingeniero, empleado de una fábrica de armamentos en la región de Leningrado, fue descubierto por Tujachevsky en los años treinta. Sobrevivió a la purga de su jefe y fue Comisario de Armamentos de Stalin, encargándose del traslado de la industria bélica atrás de los Urales luego de la invasión nazi en 1941. Miembro del Comité Central desde el XIX Congreso en 1952, fue elegido para integrar el secretariado del Partido y suplente del Politburó en marzo de 1965. Toda su carrera fue hecha en la industria de armamentos y a partir de la década de los cincuenta fue el responsable del desarrollo de la coherencia y la industria espacial. Se lo puede considerar como la cabeza del "complejo militar-industrial" soviético.

11. Una correcta descripción y análisis de la estrategia soviética a partir de los setenta en Nixon, Richard M., *La verdadera guerra. La tercera guerra mundial ha comenzado...* Barcelona, Planeta, 1980.

12. Cf. Crespo, Horacio, "Moscu contra el Islam: la crisis afgana", en *Revista de la Universidad de México*, Volumen XXXVI, Nueva época, Número 9, Enero de 1982.

13. El propio escritor ha señalado el papel de Jruschov en la aparición de la obra y en su defensa. Cf. "Solyenitsin: Veinte años en la vida de Iván Denisovich", Entrevista de Barry Holland, *El Semanario Cultural de Novedades*, Año I Vol. I, Número 39, 16/1/1983.

14. Jacques Amalric pone como ejemplo las principales negociaciones

con los estadounidenses, en las que en los momentos cruciales Brejnev reunía al Politburó para tomar decisiones. Cf. artículo citado en nota 1.

15. Brejnev era nativo de la región de Dniepropetrovsk, y fue secretario del comité regional de allí después de la guerra, antes de ser secretario del P. C. de Moldavia. Sus "clientes" más cercanos surgen de allí: después de Brejnev fueron secretarios de Dniepropetrovsk tanto Kirilenko como Scherbitsky; Nikolai Tijonov, el actual primer ministro, es diplomado en la escuela metalúrgica de la misma ciudad. Chernenko también se relacionó con Brejnev en esa época. Un gran número de funcionarios de alta jerarquía partidaria o estatal también estuvieron en funciones en la región cuando Brejnev se desempeñó allí como primer secretario. De allí es claramente datable el surgimiento de este poderoso "clan" político. Se recuerda también la "mafia ucraniana" de la época de Jruschov, haciendo alusión al grupo de éste originario cuando fue secretario del P. C. de Ucrania a finales de los treinta. Para el sistema de lobbies, grupos y clientelismo —especialmente ejemplificado con el grupo de Dniepropetrovsk— cf. Volensky, Michael, *op. cit.*, cap. VI.

16. Para una biografía de Kosigyn cf. Féron, Bernard, "Un monument de compétence", en *Le Monde. Sélection Hebdomadaire*, 1669, 23-29/10/1980. También en el libro de Tatu ya citado se analiza ampliamente la trayectoria de Kosigyn, con especial énfasis en los años 1965-1968, su velada competencia con Jruschov y su paulatino desplazamiento relativo.

17. Ya vimos como Tijonov forma parte del grupo de Dniepropetrovsk. Para la biografía de este personaje cf. Vernet, Daniel, "Un homme ferme, parfois brutal", en *ib.*, 1669, 23-29/10/1980.

18. Para el impacto de las compras soviéticas de granos cf. Morgan, Dan, *Les géants du grain*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1980. Para los problemas agrícolas, entre numerosa bibliografía, cf. Suniza, Leo, "Frena la industria al agro" y "En problemas la agricultura: URSS", en *Excelsior*, 8 y 9/7/1981 (Traducción de un artículo original de *Der Spiegel*); "Nueva crisis padecerá la agricultura soviética", *Excelsior*, 9/4/1981; Spiridonov, Gleb, "Lucha la URSS para elevar sus cosechas en 82", *Excelsior*, 18/6/1982; Burns, John M., "Traban al agro soviético la centralización y la burocracia", en *Excelsior*, 25/6/1982 (original de *The New York Times*).

19. Cf. Santis, Eva, "Moscu ya no paga al contado", *Excelsior*, 13/3/1982; "Grave golpe dio a Moscu la caída del oro", *Excelsior*, 17/3/1982; "Vendió Moscu gran cantidad de oro en la segunda mitad de 81", *Excelsior*, 15/6/1982; Wolton, Thierry, "Dudar de la solvencia soviética sería aceptar la quiebra del Este", *Excelsior*, 26/3/1982 (original de *Le Point*); "Pide Moscu financiamiento a Europa", *Excelsior*, 20/3/1981; y especialmente Smith, Hedrick, "La crisis de liquidez, opción única para doblegar a Moscu: E.U.", y "Sólida posición financiera de la URSS: Dto. de Estado", *Excelsior*, 18 y 19/3/1982 (Original de *The New York Times*).

20. Para los problemas de la industria cf. Vernet, Daniel, "Sin dirección la industria" y "Falló la transición de lo extensivo a lo intensivo en la URSS", *Excelsior*, 8 y 9/4/1982; Topping, Seymour, "Ya es obsoleto el modelo centralizador en la URSS", *Excelsior*, 5 y 6/11/1981 (original de *The New York Times*); Robinson, Anthony, "Sociedad de desperdicio, generó la centralización en la URSS", *Excelsior*, 17/2/1982 (Original de *Financial Times*); y la serie de siete artículos originales de *Der Spiegel* sobre los problemas de la planificación en *Excelsior*, 18 a 25/3/1982, con información cuantitativa sobre desfase entre plan y realidad.

21. "El alcoholismo, cáncer de la economía soviética", *Excelsior*, 26/8/1981; Hirschfeld, Jacques, "Es insuficiente la fuerza de trabajo: N. Rogovski", *Excelsior*, 23/2/1981.

22. "El XXVI Congreso de la URSS no enfrentó los problemas económicos", Entrevista de *Le Point* a Helmut Sonnenfeldt, *Excelsior*, 16/3/1981.

23. Cf. Castoriadis, Cornelius, "Hacia la Tercera Guerra", en *Vuelta*, 48, Noviembre 1980.

24. Cf. "El posible sucesor de Brejnev, fascinado por los Estados Unidos", *Excelsior*, 14/6/1982; *time*, 22/11/1982, pág. 16.

25. Tatu, Michel, *op. cit.*, pág. 405.

26. Lazitch, Branko, "Ce qu'on sait d'Andropov", *L'Express*, 1637, 26/11/1982, pág. 51.

27. *Izvestia*, 10/10/1977.

28. *Le Monde. Sélection Hebdomadaire*, 1541, 11-17/5/1978.

29. Cf. artículo de Amalric citado en la nota 1. Brejnev enfermó de cuidado ya en 1974.

30. *Le Monde. Sélection Hebdomadaire*, 1569, 23-29/11/1978.

31. Cf. la serie de *Der Spiegel* "La lucha por el poder en Moscu", en *Excelsior*, 26/4 a 2/5/1982. También Lazitch, Branko, "U.R.S.S. L'affaire des diamants", en *L'Express*, 1600, 12/3/1982.

32. *Excelsior*, 19/4/1982.

33. *Time*, 22/11/1982, pág. 16.

34. Cf. "Crónica, la escasez de artículos de primera necesidad, reconoce la URSS", *Excelsior*, 13/8/1981.

35. *Le Monde. Sélection Hebdomadaire*, 1977, 18-24/11/1982.

Juan Arturo Brennan

LA MUSICA, EL CINE Y EL MERCADO NACIONAL

ENTREVISTA A JOAQUIN GUTIERREZ HERAS

Esta conversación con Joaquín Gutiérrez Heras fue realizada originalmente como parte de un extenso proyecto de investigación sobre la música en México, originado en la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, y dirigido y coordinado por Julio Estrada. La entrevista se publica aquí por vez primera.

—¿Cómo funciona, según tu punto de vista, la relación entre el compositor mexicano y los elementos que participan, o deberían participar, en dar a conocer su música? Me refiero a editores, instituciones, compañías grabadoras, etc.

—Por lo pronto, te puedo decir que funciona muy mal. Podría añadir que toda la música de concierto en México se mueve en un plano muy raquítico. Como compositor, uno tiene la impresión de que escribe como un lujo propio. Es decir: a nadie le importa, no va gente a los estrenos (a excepción de los amigos, y la gente que te conoce) y se tiene la sensación de que al público en general no le importa la música de concierto. Hay ahora un público que sí va a los conciertos de la Sinfónica Nacional, y la Filarmónica de la UNAM, pero va a oír lo de siempre, o va a oír a un director famoso o un solista famoso. Se trata de un público totalmente tradicionalista, ya que las obras nuevas solo se oyen si tienen ya un sello de garantía del extranjero. Si la gente se entera de que hay un compositor mexicano que está llamando la atención en Estados Unidos o en Europa, entonces se despierta el interés por él. Pero yo he visto muy poco público que vaya a oír las obras de compositores mexicanos para estar enterados y para saber qué se está componiendo en México. Dada esta premisa de que al público en general no le interesa la música contemporánea, te podría decir que la relación entre el compositor y los intermediarios que dan a conocer su obra funciona de una manera muy displicente, por llamarla así— y por no llamarla del todo indiferente. Por ejemplo: de vez en cuando hay encargos, pero muy de vez en cuando, y, además, la mayoría se dan a través de relaciones personales. La publicación de obras es también muy raquítica; por ejemplo, tengo una obra que me pidió Halffter para publicar, un trío de alientos, y ahí está, durmiendo el sueño de los justos desde hace dos años, a pesar de que yo me tomé tiempo para revisarla. Por cierto, ese trío de alientos se grabó ya en un disco de la Universidad.

—Entonces, ¿hay en México verdaderamente alguien que se dedique a la publicación de obras mexicanas?

—Sí claro. Actualmente, la Liga de Compositores ha formado una editora. En Jalapa también se editan obras, en una

revista que pertenece a la Universidad. Lo malo es que en esa revista la pieza que te editan no puede pasar de dos páginas o algo así. No sé por qué existe esa limitación en el espacio que ofrecen para editar las obras. En fin, el caso es que esporádicamente se publican. Y ello también se ve como una especie de lujo porque se publica una obra y pasan años para que se agote su edición, que suele ser de unos doscientos cincuenta ejemplares. La gente no las compra. Y de las compañías de discos es mejor no hablar. Creo que se hace un disco de esta música cada diez años o algo así. Recientemente se han publicado más discos (los de Eduardo Mata, por ejemplo), pero aquí también el criterio consiste en atenerse a lo ya reconocido: Carlos Chávez, Revueltas, etc. Además, esas ediciones, y en particular las de la obra de Revueltas, se han hecho aquí con matrices grabadas en Inglaterra, con la Sinfónica de Londres.

—¿Existe la iniciativa de grabar música contemporánea en México, con músicos mexicanos y producción mexicana?

—Muy escasamente. Fuera de la Universidad, creo que nadie hace nada a este respecto. Todo esto es muy pobre, y además se tiene la impresión de que se hace sólo en el nivel de difusión cultural obligatorio, como para no dejar de hacerlo, pero no porque haya una necesidad o una demanda reales. Aunque hay que reconocer que esto sucede también en otros países.

—Los discos de música mexicana que sí se graban, ¿qué clase de demanda tienen entre el público?

—Eso no te lo podría decir con exactitud; creo que sí hay gente que los compra, pero en los lugares donde los venden te podrían dar datos más exactos. Creo que sí se venden porque de algunos de esos discos se han hecho reediciones (por ejemplo, el disco que contiene el *Huapango* de Moncayo y el que contiene el *Concertino* de Bernal Jiménez).

—Si se grabaran más discos con música mexicana contemporánea, ¿crees que se venderían bien?

—Considerando los antecedentes, no lo creo. Como ya te dije, no hay una verdadera demanda de esa música. Está uno un poco entre la espada y la pared: la pared de la indiferencia general del público a la música contemporánea de concierto y la espada del snobismo de aquellos que oyen a Ligeti, y gente así, pero que nunca oirán música mexicana. Y hasta cierto punto quizá tengan razón, porque gran parte de la

música mexicana es un reflejo de lo que se hace en el extranjero.

-¿Hasta qué punto el intérprete mexicano se involucra en las obras nuevas de compositores mexicanos, y cómo se relaciona con el compositor?

-En este aspecto hay de todo. Hay intérpretes que, sin duda, se interesan realmente por la música nueva. Pero por lo general la cultura musical del intérprete en México es tan limitada, tan tradicionalista, que gran parte de la música contemporánea no le interesa. Así, en muchas ocasiones tocan ciertas piezas sólo porque se les contrata para dar tal o cual concierto y tocar tal o cual obra. En mi caso particular, la obra mía que más se toca es una sonata para flauta y piano llamada *Sonata Simple*, que está escrita en términos muy tradicionales y muy sencillos, que es muy tonal, y debo añadir que la tocan con gusto los músicos que la han oído antes. Esta sonata fue pensada y escrita para un matrimonio que conocí: ella tocaba la flauta y él el piano, y no como profesionales sino como aficionados. Decidí escribirles esa sonata para que la tocaran, y curiosamente se ha ejecutado con frecuencia en México, en conciertos, a pesar de que en realidad es más bien *hausmusik*. En cuanto a otras obras, me he encontrado con bastante indiferencia en general. El año pasado se tocó una obra mía que en general es tradicional, y que, a pesar de que tiene partes disonantes y atonales, no es música de vanguardia. La orquesta de la Universidad tomó esta obra, *Los cazadores*, con cierta desconfianza. En cierto momento, en un ensayo, un violinista me preguntó algo sobre la obra y después, a manera de elogio, me dijo: "Pues ya nos está gustando". Eso ocurrió después de varios ensayos. La obra fue dirigida por Okko Kamu, un director finlandés; se la mandaron para ver si la quería dirigir y dijo que sí. Probablemente creyó que era su obligación hacerlo. Sea como sea, yo me enteré de que se la habían mandado hasta que ya era un hecho que la iban a tocar.

-¿Y fue satisfactoria para tí la ejecución de esa obra?

-Al principio, no le ví al director mucho interés por hacerla bien, porque iba a tocar la versión completa de *Petrouchka* y le dedicó más tiempo a esa obra. Pero a fin de cuentas resultó una ejecución más o menos pasable. Recuerdo que había muy poco público porque el concierto se dio en un día de vacaciones, y que ese público aplaudió con uno de esos aplausos que preferirías cambiar por una rechifla. En general, cuando escribes una obra de este tipo, de lenguaje contemporáneo, los elogios y los comentarios que te satisfacen provienen de gente enterada, de colegas o de músicos. Por ejemplo, en mi dúo para flauta y cello, un amigo me mandó el recorte de un crítico sobre el concierto, y me dio gusto que dijera que lo que más le había impresionado había sido mi obra entre las que conformaban ese concierto*. Esto fue muy satisfactorio porque quizás el señor crítico tenga un gusto pésimo, pero no se puede decir que dijo lo que dijo por un compromiso personal o algo así. En fin, que estas son las pequeñas satisfacciones que se tienen de vez en cuando. Pero la aclamación del público, en general no se da.

(*) Gutiérrez Heras se refiere a una obra que le fue encargada por un compositor norteamericano de apellido McCall, al que conocí en Juilliard obra que se tocó en un concierto en Donaueschingen en 1979, junto con otras de Kagel, Delas y Persichetti, entre otros.

-¿Y qué sucede con las fundaciones, patronatos y demás instituciones que encargan, o deberían encargan, obras musicales a los compositores?

-Aquí yo no he visto esa clase de actividad. Este tipo de encargos creo que sólo lo hacen Bellas Artes y la Universidad. A mí se me ha pedido que escriba música para un instrumento o un conjunto particular, pero eso funciona sólo porque es elogioso que alguien quiera tocar música tuya y no porque te digan: "escribe una obra, por la que se te paga tanto". En este sentido, la pintura está mucho más favorecida porque constantemente se sabe que se encargan obras pictóricas. Aunque aquí interviene, es cierto, el elemento de la adquisición de un objeto, cosa que ayuda mucho. Alguien encarga un mural y lo tiene en su casa, o en el edificio que se está construyendo para tal o cual banco. Además, eso se considera una inversión.

-En general ¿se da el caso de que haya más interés en el extranjero que en México por la música mexicana de concierto?

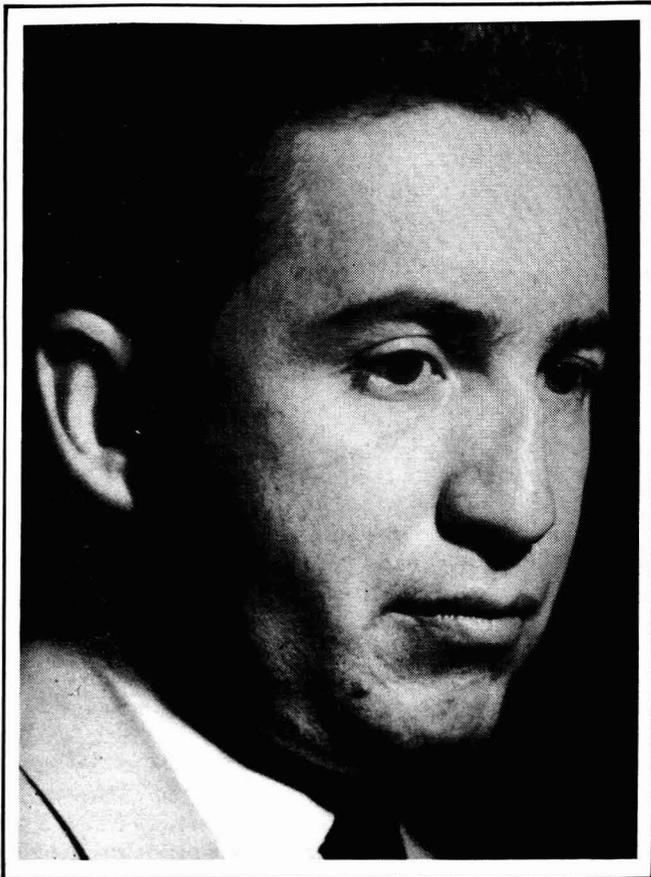
-Sí, en general el interés es mayor en otras partes que en México. Pero esto ha sido así desde los tiempos de Chávez. Por ejemplo, la *Sinfonía India* y algunas otras obras recibieron su primera ejecución en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, al ser estrenadas allí en una exposición de arte mexicano. Y recuerdo haber leído críticas que manifestaban que la *Sinfonía de Antígona* era muy apreciada en los Estados Unidos— y aquí, en México, a la gente le parecía horrible. Siempre me he encontrado con que, en general, la gente en el extranjero oye la música mexicana con menos prejuicio malinchista, y sin la actitud de que si es un músico mexicano seguro que no va a servir, como se piensa aquí en México. Porque aquí se espera a que un compositor mexicano tenga éxito en el extranjero y después se le reconoce. Para darte una idea: yo conseguí una beca Rockefeller para la Juilliard School of Music por una obra para piano y orquesta que escribí aquí, y que también obtuvo un premio aquí. Después, me encargaron una obra para la orquesta de alientos de Pittsburgh porque el director vino una vez a México y oyó en cinta *Los Cazadores*, que escribí en los sesenta, y resulta que esa obra, que se acaba de tocar en Alemania, me la encargó un músico que conocí en Juilliard. Es decir: los encargos que he recibido siempre o casi siempre han sido de extranjeros— extranjeros que viven aquí, o que están de paso o a quienes les mandé una grabación con alguna obra mía.

-Hablando de Juilliard, ¿cómo fue tu experiencia allí?

-En ese entonces yo ya era bastante viejo. Por eso, a veces fue una experiencia un poco dura porque uno se encuentra con gente mucho más joven. Pero a mí me gustó mucho la Juilliard School. Mi actividad allí consistió en obtener el diploma de compositor, lo que me llevó un año y medio de trabajo.

-¿Cómo comparas la infraestructura académica de un lugar como Juilliard con las instituciones de enseñanza musical de México?

-En realidad no hay comparación posible. La administración de una escuela como Juilliard, a pesar de que no es totalmente ajena a la política, no está ligada tan estrechamente a



Gutiérrez Heras

los cambios políticos de cada sexenio, como sucede aquí. Es una escuela que se maneja a base de profesionalismo y no de intriga política, o de carrera política. Por otro lado, la dotación económica de Juilliard es incomparable y el material de que se dispone es enorme. Prácticamente cada salón de clases tiene dos pianos de cola, y muy buenos aparatos de reproducción sonora; en la biblioteca están las partituras más importantes, y muchas veces, cinco o seis ejemplares cada una. De modo que si un profesor manda pedir una partitura, recibe no sólo un ejemplar, sino varios. Y hay una discoteca que funciona, y en la que puedes oír una gran cantidad de discos. La actividad de los profesores es muy rica. Por ejemplo: un profesor que llevaba los grupos corales (grupos que después se juntan en el coro grande) estaba trabajando para recibirse como director de coros. Y para presentar un trabajo, como una especie de tesis, ese profesor seleccionó a gente de Juilliard, solamente de Juilliard, para realizar el *Réquiem* de Fauré. Y se tocó el *Réquiem* de una forma mejor de la que lo hacen aquí las orquestas profesionales. Y la actitud del alumnado también es distinta. Aquí el Conservatorio está continuamente paralizado a causa de los intereses de los profesores y de los alumnos. Yo diría que aquí parece interesarles más la ideología que lo que se supone que están estudiando.

—Parte de tu trabajo ha sido escribir música para cine; ¿qué me puedes decir de este oficio?

—Para empezar, debo decirte que esta clase de música se compone para ganar dinero. Ahí no expresas la música que tú quieres sino que estás realizando un trabajo de encargo, como un pintor al que se le encarga la escenografía de una obra de teatro o de un ballet.

—Como compositor, ¿puedes hablar un lenguaje musical común con los directores de cine?

—No, usualmente los directores no saben mucho de esto. Déjame ponerlo así: en general, prefiero trabajar con directores que no saben lo que quieren, porque los que sí lo saben o bien piden una música que a mí me parece atroz o bien recurren a ti porque no les permiten poner discos. Es decir: son gente que si pudiera poner discos en sus películas los pondrían con gran entusiasmo, desde Bach hasta Rachmaninoff, Debussy y Stravinsky. Cuando un director me dice: “quiero una música que sea como tal y cual”, a mí se me quitan las ganas de hacerla. Hubo un director que me dijo “quiero una música como ésta” y me puso un disco. Creí que se refería al estilo, porque era una música bastante de vanguardia, pero no: quería que sonara prácticamente igual. En ese caso, deberían hacer lo que hace Kubrick, que mete la música que quiere meter y paga los derechos. Eso también se ha hecho aquí: en *La pasión según Berenice*, Jaime Humberto Hermosillo de plano metió un disco de Mahler, se pagaron los derechos y ya. Yo también escribí música original para esa película, pero la gran escena final era —como recordarás— acompañada por Mahler. Por cierto: con Hermosillo me entiendo muy bien, porque él comprende lo impertinente que puede ser la música en el cine, y en general yo diría que me gusta el tono de sus películas.

—¿Hay grabaciones comerciales de música mexicana para cine?

—Eso es otra cosa bastante triste, porque en otros países el disco de la música casi sale automáticamente junto con la película, y aquí nunca se les ha ocurrido hacer algo semejante. Creo que es una especie de falta de empuje que a nadie se le ocurra hacerlo. A veces eso sucede con algunas canciones, pero al revés: cuando una canción tiene éxito, la meten en la película, o hacen una película alrededor de la canción. Yo me enteré por un amigo que tiene una tienda de discos, que cuando salió la película de Alberto Isaac sobre las Olimpiadas, le fueron a pedir la música. Llegaban muchos clientes a pedir el disco con la música de la película de las Olimpiadas que yo compuse. Así, que creo que muchas veces la música de una película podría funcionar perfectamente en un disco, y que en ciertos casos llegaría a venderse más que la música *seria*. Pero la triste realidad es que a mí nadie me ha pedido nunca grabar la música hecha para películas para hacer un disco.

—¿Y cómo es la calidad de los Filarmónicos que graban la música de cine?

—Varía mucho y es sumamente irregular. Hay músicos muy buenos que, además, están en la unión de Filarmónicos, y hay otros que sólo tienen los trabajos que les caen por estar en la unión. Cuando pido músicos para una grabación, muchas veces tengo que pedir que me manden a Fulano y a Mengano. Cuando pides, por ejemplo, una gran sección de cuerdas, los primeros atriles son gente que conoce y que sabe, y todos los demás son sólo relleno. Muchas veces tienes que calcular cuándo vas a hacer tu grabación para que no coincida con una gira de la Sinfónica o con las vacaciones de la Universidad, de manera que puedas tener disponibles a los músicos que, además de estar en las orquestas, están en la unión. De otra forma, muchas veces te llegan músicos fatales.

RESEÑAS

DE LIBROS

GOYTISOLO O LA SUBVERSION

La última novela de Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla* (Montesinos, Barcelona, 1982), lleva como epígrafe una cita de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert: "Ils mettaient en doute la probité des hommes, la chasteté des femmes, l'intelligence du gouvernement, le bon sens du peuple, enfin sapaient les bases". La cita, así como la moral subversiva que contiene, no constituirán ninguna sorpresa para aquellos que conozcan, aunque sea someramente, las obras anteriores de este escritor. Porque, sobre todo a partir de *Señas de identidad* (1966), y mediante una transformación radical del lenguaje narrativo, lo que ha querido hacer una y otra vez Goytisolo ha sido minar las bases socioculturales del mundo en que vivimos; minar y desmitificar, profanar y destruir, para que así las fuerzas liberadoras del hombre —el sueño y la imaginación— puedan finalmente desplegarse en toda su plenitud.

Al principio, su crítica iba dirigida casi exclusivamente en contra de su propio país; en *Reivindicación del conde don Julián* (1970), por ejemplo, Goytisolo arrasa con todos los tópicos y valores de la España sagrada, desde Franco e Isabel la Católica hasta el drama de honor y el paisaje "místico" de Castilla. En obras más recientes, en la *Makbara* de 1980, quizá porque las cuentas con su país están ajustadas o quizá porque España parece haber perdido finalmente sus "diferencias" con respecto al resto de Europa, Goytisolo extiende el radio de su crítica hasta abarcar a la sociedad occidental en su totalidad. Pero en todos los casos la crítica envuelve una misma reivindicación de la vida imaginativa, del deseo y de los placeres del cuerpo; y en todos los casos el autor identifica esta vida con

los negros y con los árabes, pueblos que desde hace tiempo viven sometidos a la explotación de Occidente pero que en sus recreaciones gozan de una mágica liberación.

A primera vista, *Paisajes después de la batalla* parece simplemente otra variación más sobre esta temática. Con su acostumbrada visión apocalíptica, Goytisolo va celebrando la dramática transformación cultural a la que están sometiendo la ciudad de París los diferentes grupos étnicos que la han invadido en busca de trabajo. Aunque ambienta allí su novela, deja bien entendido que lo que dice de esa ciudad también podría aplicarse a Londres, Berlín, Los Angeles o Nueva York. Cualquiera que haya visitado alguna de esas ciudades en los últimos cinco o diez años habrá percibido el fenómeno: habrá encontrado barrios enteros colonizados por inmigrantes de culturas que contrastan vigorosamente con la cultura del país que los recibe. En parte lo que hace Goytisolo en su libro es recrear este conflicto, fijándose exclusivamente en su aspecto lingüístico o semiótico. Señala cómo, a raíz de la estancia en París de los inmigrantes (principalmente de los africanos), las calles de la ciudad han adquirido un ritmo y una vitalidad totalmente nuevos: mientras los parisienses se esconden en sus casas, allí en las calles, dice, los cuerpos de los extranjeros van tejiendo "una red de relaciones y deseos exuberante y feraz" (p. 149). La importancia dada a los espacios públicos recuerda la novela anterior de Goytisolo, *Makbara*, donde una plaza árabe llegaba a simbolizar el ritmo de toda una cultura; en *Paisajes después de la batalla* sentimos que esa misma plaza, la famosa Xemáa-el-Fna, va a surgir de nuevo en los barrios de París, si es que no ha surgido ya. Pero Goytisolo no se contenta con recrear este proceso de transculturización: quiere acelerarlo, agudizarlo, hacer que explote en "hecatombe" lingüística. Por eso la actividad subversiva de su protagonista consiste en sustituir "la grafía normal de los anuncios y rótulos de su barrio con caracteres remotos e incomprensibles" (p. 194). Se trata de abolir los sistemas cerrados del lenguaje dominante y empezar de nuevo en un espacio abierto a una pululante pluralidad lingüística.

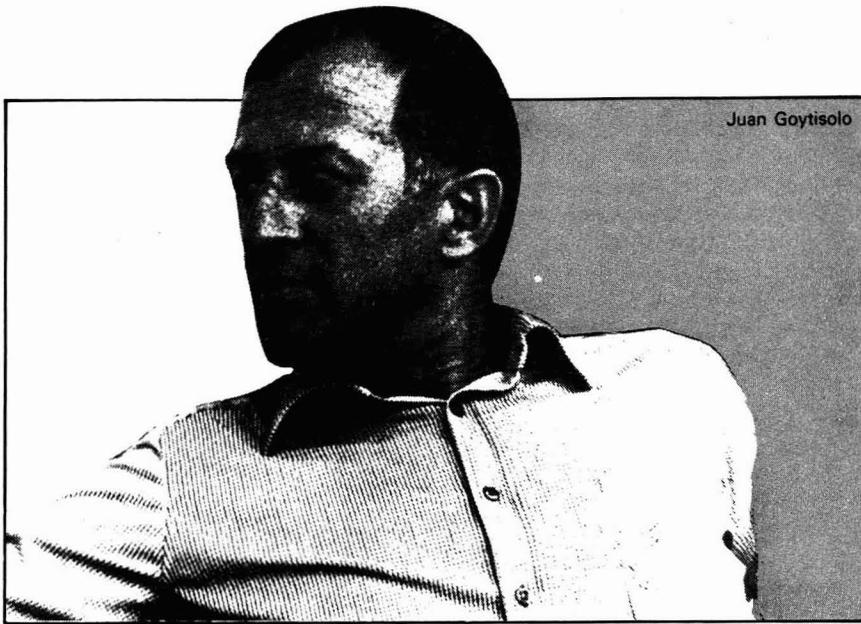
Hablar aquí de "protagonista", y de lo que éste "hace", podría dar lugar a

malentendidos. Porque, a fin de cuentas, en esta novela todo queda en el plano de la escritura: aunque al principio el lector es inducido a creer que se trata de un relato tradicional contado en tercera persona por un narrador omnisciente, la existencia del mundo ficticio resulta ilusoria. Es decir, así como en *Las Meninas* lo que pinta Velázquez no es tanto a las Meninas como el acto de estarlas pintando, lo que hace Goytisolo es escribir no sobre tal o cual personaje sino sobre el acto de estar escribiendo. Al principio hace creer en la existencia de un protagonista que sabotea y así transforma el mundo en que vive; pero poco a poco deja entender que ese protagonista no es otro que el propio narrador, que la subversión es simbólica y se realiza exclusivamente en y a través del lenguaje. Así, un libro que al principio parecía simplemente otra variación más sobre la vieja temática "reivindicativa" de Goytisolo, va convirtiéndose en un fascinante análisis de la relación que existe entre escribir y actuar. Escribir (parece preguntarnos Goytisolo), ¿no sería una forma de actuar sobre la realidad, así como actuar sería una forma de crearse un lenguaje?

La relación exacta entre el narrador ficticio y el propio Goytisolo sería, por supuesto, una cuestión muy difícil de precisar. En la breve nota que sirve de prefacio al libro, "el autor" agradece "a su presunto homónimo, el remoto e invisible escritor 'Juan Goytisolo', la reproducción de sus dudosas fantasías científicas aparecidas en el diario *El País*", y así previene al lector sobre el hecho de que no hay que confundir a los dos. Es decir, el narrador es Goytisolo y no lo es; es un "otro yo" que se va construyendo a través del lenguaje. Potencialmente hay tantos Goytisolo como éste se crea formas de escribir; pero el Goytisolo de carne y hueso, anterior a la palabra, ¿realmente existe? ¿Tiene otra forma de existir y de actuar sobre la realidad que no sea a través del lenguaje? En fin, en la relación entre Goytisolo y el narrador ficticio se refleja la misma problemática que se da entre éste y el protagonista de su supuesta historia.

El narrador, al igual que el protagonista con quien termina confundiéndose, no sólo es escritor: también es recopilador y amanuense. Entre las diferentes secciones de su (auto)biografía, in-

▲ Juan Goytisolo: *Paisajes después de la batalla*. Montesinos, Barcelona, 1982, 199 pp.



tercala textos recortados de los periódicos. Cartas y avisos pornográficos lo mismo que artículos científicos, manifiestos políticos y anuncios comerciales: todo ayuda a configurar la extraña personalidad que se va creando: sus fantasías eróticas, sus preocupaciones políticas, su profundo desdén por la sociedad en que vive. O, por lo menos, así parece al principio. Pero paulatinamente surge la duda. Estos textos, que muchas veces se incorporan sin introducción o explicación alguna, ¿a cuál de los dos recopiladores hay que atribuirlos? Y no sólo esto sino ¿cuál sería realmente la actitud del recopilador hacia este material intercalado? ¿Sería de aprobación o de censura? ¿En qué sentido lo considera ejemplar? El lector nunca está seguro. Asimismo, nunca está seguro de si efectivamente se trata de recortes de periódico o de textos que alguno de los dos ha ido inventando. En fin, nunca está seguro de que si lo que lee es una fantasía que el narrador está creando o una realidad que el protagonista está viviendo. De esta manera la línea entre escribir una vida y vivirla se borra. El protagonista y el narrador se confunden y, al confundirse, se aniquilan; lo cual da como extraño resultado una novela sin otro narrador y protagonista que el lenguaje mismo.

Adentrando más en el laberinto, podemos ver que este lenguaje se caracteriza por una escisión interna mediante la cual se toma conciencia de su propia condición de ser lenguaje. Así llega a preguntarse a sí mismo sobre su propio sentido, sobre la relación que existe

entre el "yo" que narra y el "él" del mundo relatado. Es decir, el lenguaje se convierte en lector de su propia escritura; y no sólo en lector sino también en crítico y juez. "El sufrido lector de esta narración confusa y alambicada —leemos— tiene perfecta razón en plantearse una serie de preguntas sobre sus silencios, ambigüedades y escamoteos y, según nos tememos, se las está planteando ya" (p. 145). Y, de hecho, así es: el lenguaje, como lector de sí mismo, va planteando preguntas cada vez con más insistencia, minando el terreno conforme va avanzando.

Esta presión ejercida sobre la escritura por el lector se dramatiza en la novela mediante dos "interrogaciones" a las cuales se encuentra sometido el narrador-protagonista. La primera ocurre cuando el héroe es arrestado por la policía, sospechoso de formar parte de la organización terrorista "oteka". Su existencia solitaria, su reclusión en su departamento interrumpida sólo por sus andanzas de exhibicionista en los jardines públicos y por sus frecuentes visitas a los cines "porno", ¿es simplemente lo que parece: la rutina de un misántropo excéntrico y perverso? O como parecen sugerir las "Instrucciones elementales para la creación de un foco insurreccional", ¿es más bien una estrategia para encubrir sus verdaderas actividades subversivas? "Sé razonable —le dice la policía— ayúdanos y te ayudaremos. Escribe cuanto sepas y, si no sabes nada, inventa. Recuérdalo: un buen relato ficticio vale por cien verdaderos si respeta mejor que ellos las le-

yes de la verosimilitud" (p. 123). Por razones obvias, el texto no cede ante estas presiones policíacas: la verosimilitud se da dentro de un contexto convencional; mediante un acuerdo tácito, reconfirma la relación que tradicionalmente se da entre narrador y lector y, de ahí, entre individuo y sociedad, relación que este texto está resuelto a romper.

La segunda y mucho más dramática interrogación ocurre cuando irrumpen en el departamento del narrador-protagonista tres de los llamados "Maricas Rojas", grupo terrorista que milita en las filas del psicoanálisis lacaniano. Pegando una carga explosiva a su pecho, le dan veinticuatro horas para que confiese "la historia completa de tus vicios e inclinaciones reales, tus fantasías y debilidades, tus peccata minuta" (p. 177). Pero el texto tampoco se doblega ante esta exigencia de ser "sincero", de decir "la verdad". A fin de cuentas, la verdad psicoanalítica es otra convención más, convención a la cual el lenguaje, si se mantiene vivo, siempre ha de escapar. El narrador-protagonista sabe que de su sinceridad depende su vida; sin embargo, es incapaz de confesarlo "todo": la naturaleza esencialmente inventiva del lenguaje siempre le va ganando.

"Cuidado, lector —se nos avisa— el narrador no es fiable" (p. 177). Y, claro, ya que es el mismo narrador quien nos previene, no podemos estar seguros ni siquiera de esta aparente sinceridad. Por mucho que se esfuerce, el narrador nunca puede darse por completo en el texto que va escribiendo: una parte de él siempre queda más acá, víctima de sus propias estrategias. Una autobiografía siempre resultará la biografía de algún "otro". Pero esto no le preocupa al narrador. Al contrario, es precisamente este aspecto proteico del acto de escribir lo que le atrae. Frente a las presiones para que se someta a las diferentes convenciones políticas y sociales, el lenguaje reafirma su indómita heterodoxia. Frente a las verdades "locales", el lenguaje busca rebasar fronteras de tiempo y espacio, dispersarse en lo absoluto: anhelo que se ve colmado al final del libro cuando la carga colocada por los Maricas Rojas finalmente explota, haciendo volar al narrador y a su texto:

desmembrado y hecho trizas como

tu propio relato alcanzas al fin el don de la ubicuidad te dispersas de país en país de ciudad en ciudad de barrio en barrio: estás a la vez en los disturbios saqueos enfrentamientos de Brixton y Notting Hill junto a hindús y paquistaneses insurrectos: en el devastado fantasmal South Bronx de Young Lords y Black Panthers con boricuas y africanos drogados: en el Kreuzberg turcoberlinés y su onírico paisaje de inmuebles abiertos al vacío y sombras fugitivas de apariencia sonámbula: la metrópolis futura la encuentras aquí (p. 192).

De esta manera el libro viene a ser, entre otras muchas cosas, una respuesta elocuente a aquellos que quieren someter el texto — a su narrador — a servidumbres extraliterarias. Por lo visto, es un problema que ha preocupado al narrador, que en su relato recoge muchas de las críticas que imagina que el lector debe de estar formulando en contra de la actitud aparentemente poco solidaria de su protagonista. Pero si las recoge es sólo para rechazarlas: para justificarse ante el mundo, ante sus lectores. "Yo siempre escribía mis cosas", le dice en una imaginaria conversación con su también inexistente esposa, "con la esperanza de que tú y unos cuantos entenderíais por qué me he alejado de la política y apartado de todo: para que me comprendiérais y, bueno, me quisiérais un poco" (p. 159). Invitado a participar en una manifestación política, el protagonista duda en acudir. Teme caer en el simplismo, en la estrechez de miras; porque "su militancia es múltiple, tentacular, polimorfa: abarca el espacio geofísico y cultural; el pasado, presente y futuro; las tropelías e injusticias de la Historia" (p. 171). Por otra parte, las manifestaciones públicas muchas veces resultan decepcionantes. Cuando el protagonista finalmente decide acudir al mitin, encuentra que los *mass media* lo han convertido en otro espectáculo más, vaciándolo de cualquier eficacia política. Olvidado el verdadero propósito de la reunión, las "vetettes y notables" reunidos ahí nada más se preocupan por lucir bien y complacerse con sus propias emociones: "cantando Aida o Don Giovanni en el vasto y soberbio escenario, voglio fare el gentiluomo e non voglio piu servire,

todos cogidos de la mano, haciendo reverencias y pasos de baile, robándose luz frente a las cámaras, saludando alborozadamente al público" (p. 153). Para Goytisoló (o su narrador) no es suficiente abrazar tal o cual causa política aislada. Su militancia es mucho más amplia y profunda y, a fin de cuentas, sólo puede ser ejercida mediante el lenguaje, la escritura: lo cual no implica que sus resultados sean menos encomiables que los mitines políticos, tantas veces caracterizados por la hipocresía de los participantes.

Pero no hay que sacar demasiadas conclusiones contundentes de un libro como éste, que se caracteriza precisamente por sus estimulantes contradicciones, por sus ambiguos engaños y por sus tergiversaciones. El texto se define a sí mismo como "una fábula sin ninguna moralidad" y hay que resistir la tentación de imponerle una. Tampoco conviene ponernos muy solemnes como críticos. En la última sección del libro el narrador les pide a éstos que no abunden en tecnicismos: "Por favor nada de 'experimentación', 'sintagma verbal', 'niveles de lectura', 'propósito lúdico'" (p. 193). Así que limitémonos a decir en conclusión que, lo mismo que el *Quijote* (obra con la que tiene tantos puntos de contacto) se trata de una novela enormemente divertida. Olvidar esto sería cometer con ella una grave injusticia. Divertida por la forma en que el texto juega con las expectativas del lector; pero también, de una manera más inmediata, por la sorna con que Goytisoló se burla de tantos aspectos de la vida contemporánea, desde el "teologismo dialéctico" y el "egocentrismo democrático" que pesan sobre gran parte de nuestros sistemas políticos hasta el consumismo y la paranoia que tanto influyen en nuestras costumbres sociales. De este modo cumple con el propósito, serio pero de ninguna manera solemne, que anuncia en otra parte del libro: exponer "las ideas cliché de la época que configuran poco a poco el mapa universal de la idiotez" (p. 183); propósito, por cierto, que nos remite otra vez al mundo de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. En fin, en *Paisajes después de la batalla*, además de sumergir al lector en un análisis fascinante de los diferentes recursos del arte narrativo, Goytisoló nos deja una visión de la sociedad

contemporánea penetrante y divertida como pocas. ¿Qué más puede pedirse?

James Valender

EL VALLEJO REAL

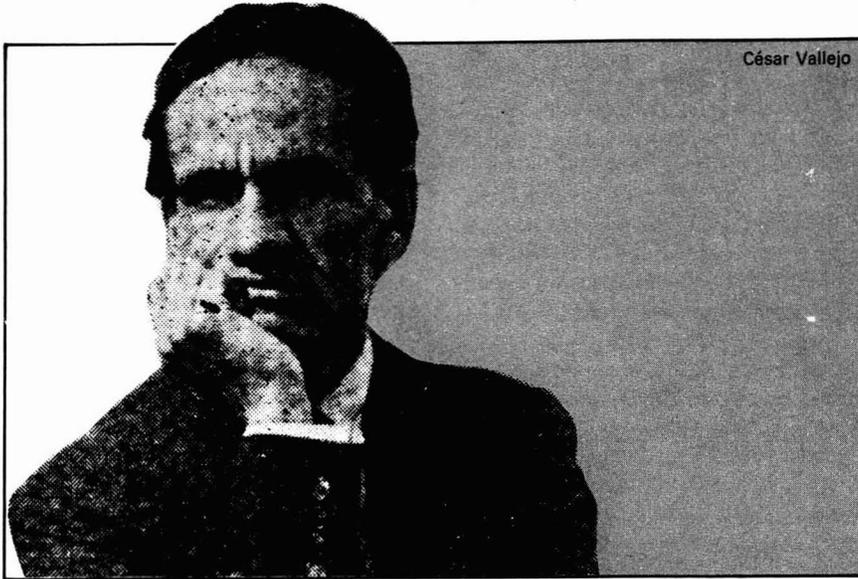
I

Vallejo es una figura prestigiada por la crítica literaria, no sin razón, y también una figura idealizada por un *deber ser* del escritor que sin duda se le ofreció en la realidad sin todo el bagaje arquetípico que los ordenadores del deber ser gustan ver en el poeta peruano. En efecto, la figura de Vallejo soporta un vaivén pendular que oscila entre la verdadera realidad del poeta y lo que cierta zona de la crítica ha querido ver en él. Vallejo es un poeta revolucionario porque su obra es revolucionaria. Cualquier otra consideración es demagógica si pretende una analogía integral entre su poesía y su ideología. El Vallejo político titubeó tanto como puede titubear cualquier ser humano situado entre la explotación y el totalitarismo. Sin embargo, no se le conocen titubeos cuando se trata de asumir una poética tan radical como la que conforma *Trilce*.

La poética de *Trilce* es quizá la más radical entre las poéticas latinoamericanas. Se sitúa junto a obras radicales como *En la marmédula* de Oliverio Girondo, o como *Altazor* de Vicente Huidobro. Quizá no tiene la voluntad explícitamente teórica de *Blanco*, de Octavio Paz. Pero en 1922 no se había recogido aún entre los creadores latinoamericanos la necesidad de una formulación teórica que funcionara como apoyatura y que contribuyera a la comprensión de la actitud de los productos literarios. De ahí que *Trilce* se vea diacrónicamente como un libro desolado y

▲ José Pascual Buxó: *César Vallejo: crítica y contracritica*. Universidad Autónoma Metropolitana. Colección Molinos de Viento. México, 1982, 100 pp.

▲ Angel Flores: *César Vallejo. Síntesis biográfica, bibliografía e índice de poemas*. Premià editora de libros. México, 1982, 145 pp.



sincrónicamente como un libro auto-bastecido. Salvo por sus defensores, que pocas veces han acertado a manejar una documentación idónea, *Trilce* es visto como un libro fracasado. Al respecto, "Trilce I y el problema de las séxagesis", uno de los cuatro ensayos que recoge el libro de José Pascual Buxó, *César Vallejo; crítica y contracritica*, amplía el espacio de la crítica sobre Vallejo al discutir las distintas interpretaciones que ha merecido el poema I de *Trilce*, a la vez que ilumina varias zonas del mismo libro.

Buxó es todo el tiempo consciente de que la comunicación poética, uno de los problemas más discutidos de *Trilce*, tiene una dimensión distinta de toda otra comunicación lingüística. Las discusiones que traba con las distintas interpretaciones que tanto Corpus Barga, Mc Duffie y Eduardo Neale-Silva intentan de *Trilce* I, no dejan duda acerca de la realidad de que toda hermenéutica que genere el poema de Vallejo no deja al lector sino el sabor de estar traduciendo poesía en prosa. La ironía con que Buxó glosa las interpretaciones de los autores citados es una buena muestra de ello. Pero el tema es complejo y parece no tener más posibilidad de un regreso al principismo. Porque, ¿qué hacer con un ejemplo tan radical como *Trilce*? Quizás tratar de interpretar esa obra partiendo de la *actitud* poética que la obra manifiesta y no ceder un palmo al intento de *explicar*, intento que termina la mayoría de las veces en la dilución de la intensidad de la obra poética. El problema nos lleva a la consideración de qué es lo que

verdaderamente comunica un poema. En este sentido, es necesario responder en primera instancia que lo que un poema comunica es diferente de lo que comunica cualquier otro discurso, diferente de lo que comunica el discurso racional o sea lo que llamamos propiamente con el nombre de *discursivo*. En la acepción de Susanne K. Langer (*Problems of art*, Charles Scribners Sons, Nueva York, 1957, p. 148) "el material de la poesía es el lenguaje; su motivo o modelo es comúnmente el habla discursiva, pero lo creado no es el discurso real. Lo creado es un resultado compuesto y ordenado de una nueva experiencia humana". Por otra parte, la necesidad de comunicación referencial que se oculta debajo de la insistencia comunicativa es, la mayoría de las veces, el deseo de traducir el poema a otro lenguaje. Buxó es claro cuando desconfía de la nueva crítica y su pretensión escrituraria: el metalenguaje utilizado en sentido crítico produce una reelaboración del texto al crear un nuevo texto. Eso puede explicar el regreso de Buxó a preceptivas tales como la literatura comparada o a la exégesis. En el caso del poema I de *Trilce*, la arquitectura verbal es estructuralmente dependiente de su ordenamiento sintáctico. Si *Trilce* I es el *poema de la defecación* o no, nada tiene que ver con su comunicación poética, que se produce siempre a nivel signifiante. La reelaboración de los significantes del poema para intentar una hermenéutica siempre va a depender de un metadiscurso. Así, la soledad de *Trilce* puede estar dependiendo de la necesidad de traducción del poema más que

de una pretendida oscuridad. Si *Trilce* es un libro fracasado lo es en el mismo sentido en que puede resultar fracasado *Un coup de dés* que, "nada o casi un arte", abrió las puertas de la poesía del siglo XX.

Es en el excelente e iluminador ensayo "Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo" donde Buxó centra su agudeza. Vallejo renace entonces como el poeta que siempre fue: una suerte de mago preverbal que cruzó al más allá del sentido para ser coherente con los primeros albores de la poesía en su relación con la realidad. Aquí aparece la poesía de Vallejo en su enorme dimensión: el tamaño que la poesía latinoamericana nunca llegó a alcanzar cuando cuestionó sus propios límites. Si *En la masmédula* Oliverio Girondo experimenta con el lenguaje verbal, nunca cruza el sentido de lado a lado. Si bien el libro de Girondo puede considerarse un libro de ruptura, nunca transgrede los códigos de comunicación que prevé la lengua. Al final, *En la masmédula* queda como un juego no demasiado comprometido con la realidad preverbal salvo en lo que el surrealismo puede lograr con sus largas tiradas de versos que no tocan la médula del problema poético. Las lenguas y sus estructuras permanecen intactas y la razón sólo es sustituida por una para-razón que no altera el significado de la sintaxis lógico-discursiva. También frente a *Trilce*, ese monstruo por su grandeza que resulta ser *Altazor* no parece más que un hábil juego de imágenes que son la fundación del creacionismo. *Altazor* comienza como una narración y finaliza con el balbuceo dadaísta que, aunque muy logrado, no altera la relación signo-referente. La coherencia de *Altazor* puede alcanzarse, como definición, en los versos del "Arte poética" de Huidobro, cuando expresa: "Por qué cantáis la rosa, Oh poetas?/ Hacedla florecer en el poema". Aún así, el deseo de rehacer el signo referencializado no va más allá, en *Altazor*, del empleo del juego paranomásico. En cambio, *Trilce* permanece aún como el ejemplo más radical, en cuanto a su coherencia interna, que se ha realizado en Latinoamérica dentro de la poesía de vanguardia.

Los dos ensayos mencionados, junto a "Uso y sentido de las locuciones en la poesía de Vallejo" y "César Vallejo: in-

tensidad y altura" conforman este libro de ensayos de Buxó. Vallejo aparece aquí como lo que realmente fue: un poeta en lucha constante con la realidad del lenguaje, espejo de esa otra realidad, la vivida, frente a la cual el poeta siempre padeció. Los enfoques de Buxó nos devuelven al verdadero vallejo, al poeta que la mala conciencia de la crítica nos escamoteó en nombre del otro Vallejo, el hombre con mayúsculas que la crítica "comprometida" pretendió elevar al grado de paradigma del escritor latinoamericano. Y Vallejo es, en efecto, paradigmático, pero de igual modo que lo hubiera sido de cualquier otra lengua o literatura: su compromiso primario siempre fue con el lenguaje poético.

II

La variante vital de César Vallejo se dibuja a través de los trazos biográficos que muestra el libro de Angel Flores, *César Vallejo. Síntesis biográfica, bibliografía e índice de poemas*. Con el fondo temporal que va pautando la vida de Vallejo, se teje una figura sincrónica que permite recalcar en la humanidad de Vallejo. Si se hicieran cortes en profundidad de la vida del poeta peruano, se tendría la puntualidad del sufrimiento como única referencia. Los datos son tomados de cartas escritas por el propio Vallejo o por personalidades allegadas a él, lográndose así una suerte de fresco verbal que permite hacerse una idea acertada de lo que fue la vida de Vallejo. Vallejo fue, como Dylan Thomas, un hombre atormentado por la miseria. Para hacerse una idea clara de lo que es la existencia miserable referida a hombres de letras, bastaría con superponer las verdaderas "cartas de hambre" de ambos poetas. Se lograría así, entre otras cosas, una imagen cabal de lo que puede resultar el cinismo del sistema social cuando se trata de hacer padecer a los artistas. Un poco más arrogante, tal vez, Dylan Thomas; Vallejo quizá más sincero. Desde la incondicionalidad de un Juan Larrea hasta la compañía inseparable de Georgette, quien comparte en todo momento la suerte de su vida en París, el universo de Vallejo gira en torno al eje del más absoluto desvalimiento. Hay algo más que mala suerte en la vida de Vallejo: una especie de fatalismo en el que el

poeta, por lo demás, cree. Vallejo se siente un condenado a una existencia inexplicablemente adversa. Sin embargo, en ningún momento —si se sigue la selección de textos de Angel Flores— se le cruza el fantasma de la impotencia creadora de una forma separada de sus propios textos. La vida de Vallejo aparece siempre trabada, siempre como *escribida* de manera que obra y vida se vean unidas en su poesía o absolutamente separadas en la realidad. El lamento de Vallejo aparece delimitado por un más allá de lo simbólico o por un más acá de la letra, aunque su escritura siempre parezca extrañamente cercana debido a la utilización del instrumental cotidiano que manifiesta. Nunca el medio camino: la pasión por la literalidad. Esta unidad preverbal o diferencia radical de vida y obra es lo que ha dejado un saldo negativo en la crítica vallejiána: por un no reconocimiento de esa separación tajante entre vida y obra el metalenguaje siempre ha estado condicionado por la peripecia vital y ha oscurecido muchas veces la situación misma de la poesía de Vallejo en nuestras letras. De ahí que libros como el de Angel Flores lleguen para llenar un vacío cuando hacen un trazado vitalista de la circunstancia vallejiána.

Eduardo Milán

LAS ANTOLOGIAS NECESARIAS

En el transcurso de diez años, Aurora M. Ocampo ha entregado a la imprenta de la UNAM tres trabajos fundamentales e imprescindibles para el estudio de la literatura hispanoamericana. Sus guías bibliohemerográficas, *Novelistas iberoamericanos contemporáneos, A-Z (1971-1979)*, son un invaluable instrumento de trabajo cuando se desarrolla una investigación acerca de escritores latinoamericanos, y sus antologías *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea (1973)* y esta *Crítica de la novela mexicana contemporánea* satis-

▲ Aurora M. Ocampo: *Crítica de la novela mexicana contemporánea*. UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, CELL, México, 1982. 310pp.

facen, de alguna manera, dos carencias: conforman una peculiar historia literaria, pues los ensayistas y críticos antologados analizan y comentan autores, obras, corrientes, momentos históricos que al sumarse en una lectura de conjunto estructuran una historia ricamente imbricada; y confrontan los múltiples puntos de vista, las modas y los modos de acercamiento crítico y analítico que poseen los compilados, lo que fructifica en una mejor y más cauta calibración tanto de los novelistas y obras estudiadas como de los ensayistas y críticos recopilados.

La crítica de la novela mexicana contemporánea descubre algunas preguntas que no es su cometido responder o, incluso plantear. En el análisis de la historia de la literatura mexicana es común encontrar fechas, momentos, autores, obras y características literarias que han terminado por imponerse como lugares de referencia que parecen estereotipadas mojoneras. Dos ejemplos: hay dos libros que pese a su gran utilidad práctica y divulgatoria —la antología *La novela de la Revolución Mexicana* de Castro Leal—, y a sus brillantes y sorpresivas interpretaciones —*El laberinto de la soledad* de Octavio Paz—, se han vuelto remitentes casi obligatorios para los *scholars* extranjeros que se asoman a nuestra literatura. Lo que apuntan Castro Leal —en su Prólogo— y Paz son el tema base sobre el que se elaboran variaciones y fugas, sin que los exégetas literarios norteamericanos —sobre todo— e hispanoamericanos puedan zafarse de esto que hoy parece un rígido corset, no porque Castro Leal o Paz lo hayan deseado, sino porque así se les ha tomado; efectivamente, Antonio: con el mejor vino se hace el peor vinagre.

El otro ejemplo son las rígidas fechas y los "movimientos literarios" considerados como algo ahistórico y apolítico. John S. Brushwood es muy ilustrativo, pues pese a sus valiosas observaciones anotadas en su "Períodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad", termina en lo que él —como muchos de sus colegas norteamericanos— ha contribuido a formar: fechas limítrofes que son útiles pero no suficientes para explicar las características presentadas tan esquemáticamente. Esto tiene como consecuencia la abrumante repetición de lugares



José Luis Martínez

comunes, debido, sobre todo, a que se remiten casi siempre a los mismos libros y autores —los de la antología de Castro Leal—, y se sujetan a las cómodas fechas y estereotipadas caracterizaciones. A esto se suma el superficial y anecdótico conocimiento de la historia sociopolítica de México. Aquí, el mejor ejemplo es el del argentino Luis Arturo Castellanos en su “La novela de la Revolución Mexicana”, que abre la selección de Aurora M. Ocampo.

De los que observan la época, todos coinciden en señalar una frontera para la literatura mexicana contemporánea: el “descubrimiento” de *Los de abajo* de Mariano Azuela en 1924-1925. En esta fecha se *descubre* la “Novela de la Revolución Mexicana”, y a partir de ella se empieza a escribir e imprimir lo que después será un clisé. John E. Englekirk reconstruye en 1935 la famosa polémica, y años después esa reconstrucción es mil veces citada y parafraseada sin que ello implique una verdadera reconsideración— y, salvo dos excepciones, jamás se acude a las fuentes originales. El “descubrimiento” se estereotipa, se hace fósil, se oxida pero los críticos no se atreven a desprenderse de él.

Si se atan cabos en torno al “descubrimiento” aparecen algunos problemas: Brushwood indica que las vanguardias “simplemente fueron empujadas hacia atrás por lo menos en quince años” (p. 173); otros —Castellanos, Reyes Navares, Menton— señalan que es entonces cuando surge la novela de la Revolución, “mexicana”, “moderna” y “viril”, y que —siguiendo a Brush-

wood— es a partir de 1931 cuando más conciencia nacional y social toma de sí misma. Pero como los exégetas literarios *sólo* leen literatura, pierden de vista ciertas demandas y exigencias, implícitas y explícitas, provenientes de presiones sociopolíticas, como, por ejemplo, el nacionalismo revolucionario que durante el “Maximato” alcanza rasgos xenofóbicos. Sólo el sano escepticismo de Max Aub avisa el problema:

De todos modos la expresión Novela de la Revolución Mexicana, inventada por un norteamericano, no aparecerá hasta que se consolide el partido mayoritario y se agrupen todas las facciones que llevaron a cabo, separadas y solidariamente, la Revolución. (p. 63)

La comodidad de las fechas, autores y obras es un recurso que casi ninguno de los autores recopilados con visión panorámica desprecia. Y así como se acude a ese apoyo, algunos optan por encauzar el agua a su molino. Un curioso contraste se establece entre la incredulidad de Max Aub respecto a la relación de la literatura “revolucionaria” mexicana y soviética, y el desbordante entusiasmo de Vera Kuteischikova en el mismo tema. Aub es más sensato y duda de los dogmas; Kuteischikova es más dogmática y... Y así como la soviética se encierra en su visión, la argentina María Luisa Cresta la abre tanto, se muestra tan tolerante en la vinculación de la literatura mexicana con la del resto de hispanoamérica, que sus

anotaciones terminan por ser tan generales y ambiguas que no dicen nada.

Algo similar ocurre entre los casi contemporáneos José Luis Martínez y Rosario Castellanos. Entre ambos hay una extraña relación de fuerza cuando analizan algunas novelas de los sesenta, la “juventud” y la “nueva sensibilidad”. Castellanos evoca la juventud con la nostalgia de quien la vivió y quisiera recuperarla a través de Agustín y Sainz. Martínez analiza a las “nuevas letras” con el escalpelo del entendimiento racional del hombre que de niño pasó a adulto. El contraste es sugerente, así como su resultado. Castellanos escribe desde la vivencia íntima, lo que hace que su artículo valga por ella y no por lo que dice de los novelistas. Martínez intenta entender y explicarse el cambio de los jóvenes y, finalmente, resulta comprensivo aunque su preferencia se inclina hacia aquellos (jóvenes) que parecen adultos.

Luis Leal cierra el grupo de escritores con visión panorámica. “Nuevos novelistas mexicanos” desea aprehender la modernidad de la narrativa mexicana de los sesenta, pero sus propios esquemas lo hacen tropezar: “Los nuevos narradores... son aquellos para quienes la Revolución deja de ser un asunto novelable.” Con esta premisa como rótulo, su lista de autores y obras —algunas comentadas— crece con aquellos que ahora son los lugares inevitables de referencia. Algo importante: a cambio de Castro Leal propone a Margo Glanz —*Onda y escritura en México*—, y de *El laberinto de la soledad* pasa, también de Paz, a *Posdata* y, de Carlos Fuentes a *Tiempo mexicano*.

Junto a estos autores panorámicos quedan los que se abocan a observaciones más particularizadas. Seymour Menton aborda con minucia la construcción de *Los de abajo*, lo que lo lleva a valiosas observaciones de la novela convertida en modelo. Joseph Sommers es mesurado en su análisis de “El ciclo de Chiapas”; sin precipitarse, con benevolencia estudia a los novelistas chiapanecos de los cincuenta y sesenta, de donde extrae valores singulares que integra en un amplio conjunto que le permite llegar a verdaderas conclusiones, pues integra rasgos propios de Chiapas con los del resto de México; Sommers, por su prudencia, en sus estudios es el más maduro.

Hasta aquí *La crítica de la novela mexicana contemporánea* fluye sin mayores reparos, se siente equilibrada en el criterio de selección: permite contrastes. Sin embargo, Aurora M. Ocampo deja en su antología un hueco doble: faltan los críticos de edad intermedia, pues brinca de los respetables nombres y carreras de los citados, a los jóvenes críticos educados dentro de la "nueva sensibilidad"; a Emmanuel Carballo y a Carlos Monsiváis Ocampo los cita en la bibliografía con 20 y 6 ensayos respectivamente, y, pese a esta recomendación tan tumultuosa, no recoge ninguno de ellos. Esto sorprende, pues el criterio de selección parece tan amplio que llega a incluir tonterías como los de los argentinos Catellanos y Cresta. También faltan los apuntes, análisis o estudios de los años de 1950, pues esta década no sólo es Carlos Fuentes —Rulfo es frontera—, como parece desligarse del conjunto de los artículos.

Pero estas ausencias las suplen los discípulos: Paloma Villegas y Adolfo Castañón por parte de uno, y José de Jesús Sampedro por parte del otro. La "nueva sensibilidad" de Villegas y Castañón difiere enormemente de los otros críticos de la antología debido a los rasgos que los distinguen: rompen con la solemnidad y no temen desacralizar ni los valores de la tradición ni sus propios valores contemporáneos; emplean una prosa ágil y epigramática que no aspira a la frase célebre, aunque sí a la ironía contundente; juegan y hacen guiños, distraen y pegan fuerte en los flancos débiles; no temen la polémica; creen en la cultura como algo vital y movido, sin dogmas ni cotos, y no en algo que se escribe con mayúscula; gustan del desacato de las normas aunque a veces se quedan en brabuconadas; intentan análisis e interpretaciones de conjunto aunque terminan con una acumulación de fichas que no se integran como una expresión compacta; aspiran a visiones amplias e inteligentes, pero a veces padecen indigestión. Sampedro no engancha en esta "nueva sensibilidad" y se queda en un punto híbrido: grita y acata; lucha contra dogmas y lo vence la "ideología"; intenta ser abarcador y se atora en baches que se agigantan; desea ir contra la corriente de los grupos-de-poder literario y termina elogiando a los talleres del INBA; combate el acartonamiento acadé-

mico de la crítica a través del ejercicio periodístico, y escribe como si hiciera un informe para funcionario público; aspira a que la corriente de la cultura sea libre, pero no rechazaría un puesto directivo.

En el conjunto, la antología de Aurora M. Ocampo es un valioso muestrario que permite todo tipo de contrastes, de estudios. La bibliografía adjunta es el segundo paso para continuar.

Víctor Díaz Arciniega

DE LETRAS

EL SEXO DE LA ESCRITURA

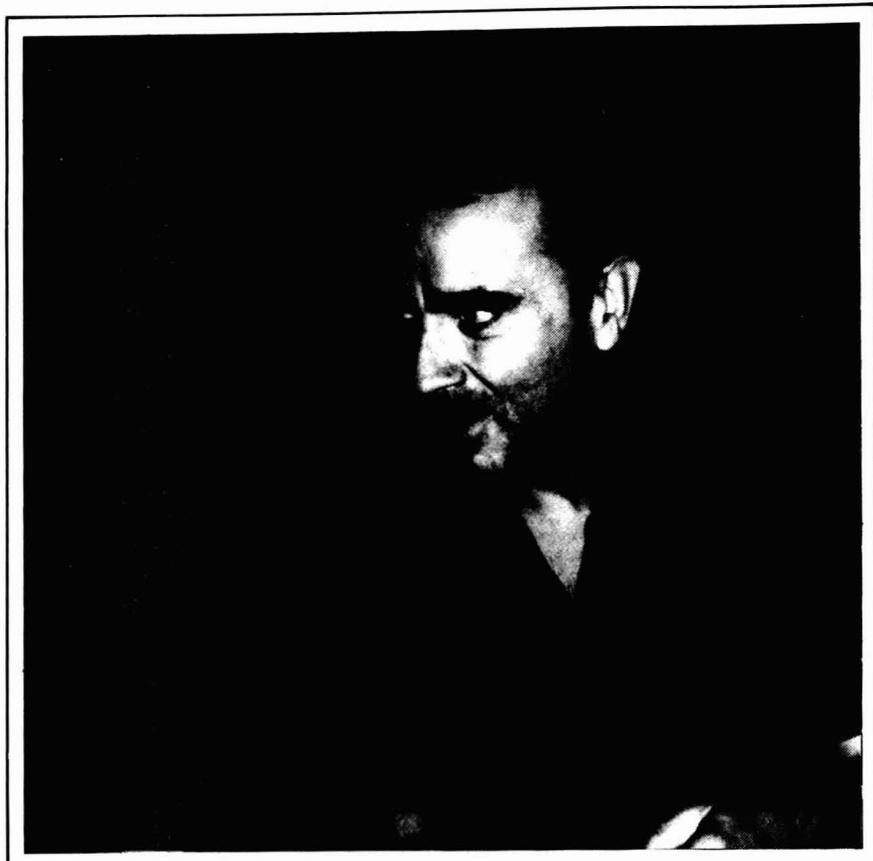
Los más acuciosos ya se habrán dado cuenta de que no soy mujer.

Acaso mi mejor credencial sea la de ser un modesto residente de la ciudad, algunos dirían el pueblo, de Ithaca. Creo, por cierto, que hay cierta justicia poética en el hecho de que se celebre esta asamblea sobre nuevas aproximaciones a mujeres poetas del mundo hispánico en una ciudad llamada Ithaca, y precisamente en el *college* que lleva su nombre. Si recordamos, es justamente una Ithaca la que le sirve de escenario a buena parte de *La Odisea*, uno de los primeros poemas de la cultura occidental. Ithaca representa, en el mundo imaginario de Occidente, el origen, el punto de partida y de llegada de Ulises, como también el sitio donde aguarda Penélope, su fiel esposa, durante más de diez años, protegiendo su hogar y convencida del retorno del marido ausente. Es en el segundo canto de *La Odisea*, cuyo significativo título es "La asamblea en Ithaca", donde se nos narran los traba-

jos de Penélope por mantener a raya a aquellos pretendientes que, aprovechando la oportuna ausencia de Ulises, le han pedido la mano. Cediendo un tanto a las presiones de estos señores, Penélope termina admitiendo la muerte de Ulises, no sin antes advertir que no habrá de escoger un nuevo esposo hasta que termine de tejer un sudario para Laertes, su suegro anciano. Como se sabe, la astuta Penélope logra demorar la finalización de ese sudario, así como también su decisión por un nuevo esposo, destejendo cada noche las madejas que teje durante el día. De esta manera, Penélope alarga su ardid durante tres años y medio hasta que un buen día de primavera (no muy diferente al de hoy, por cierto) una sirvienta la descubre ante los pretendientes, quienes, a su vez, acuden a su aposento y la sorprenden en el preciso momento en que está destejendo lo realizado durante el día. Acto seguido, los indignados pretendientes obligan a Penélope a tejer el sudario en su presencia y a terminarlo esa misma noche con vistas a forzar una decisión. No obstante, Penélope se sigue resistiendo a la idea de tener que escoger un nuevo esposo, por lo cual los pretendientes, un poco en venganza y en reacción a ese rechazo, deciden acampar en casa de Ulises y alborotar el orden doméstico, disputándose entre ellos, no sin algún bullicio, el derecho de poseer a su mujer.

Si hemos de creer la etimología que vincula la palabra *texto* al verbo *tejer*, entonces Penélope (cuyo nombre en griego significa, justamente, *tejedora*) sería la primera representación de la escritora que aparece en la poesía occidental. O quizá la segunda mitad de una misma primera imagen ya que, dentro del mundo poético de Homero, la fiel Penélope aparece como la antítesis de la adúltera Elena. A diferencia de Elena, cuya primera aparición en *La Ilíada* la muestra tejiendo escenas de la guerra de Troya en un tapiz ficticio, suerte de emblema del propio narrador épico, la figura de Penélope nos dramatiza no ya las complicaciones metafóricas de la figura de la mujer escritor (mientras que Elena sólo teje, Penélope teje y *desteje*), sino una posible alegoría de la relación entre esta figura y la institución de la crítica literaria. Lo que me propongo en esta intervención es realizar un comentario sobre esta relación, aludien-

El título de este trabajo, texto de una intervención en el simposio "Nuevas aproximaciones a poetas mujeres hispánicas", celebrado en abril de 1980 en Ithaca College, Ithaca, New York, me fue sugerido por una pregunta de Julieta Campos (Cf. "¿Tiene sexo la escritura?" *Vuelta*, 21, agosto 1978). Ignoro si la he contestado.



Manuel Puig

do, claro está, a los presupuestos teóricos que sustentan una asamblea como la nuestra. Mis comentarios son muy breves, pero en general se explican como una glosa a la alegoría que acabo de resumir.

Todo discurso acerca de una literatura escrita por mujeres, implica, hoy por hoy, un acto político. Escribimos sobre la escritora, le dedicamos simposios y antologías, porque tradicionalmente nuestras instituciones —ya sea la historia, la economía, o la propia universidad— le han vedado acceso a la circulación del conocimiento. Dedicarle tiempo y atención crítica a la escritora, denunciar su injusto olvido y reconocer sus valores es la tarea de una crítica que se sabe subversiva en relación a una cultura masculina (por no decir machista) cuyos resortes no han dejado de ser represivos. Nos importa conocer la obra de Sor Juana, de Gabriela Mistral, de Delmira Agustini o de Rosario Castellanos, no para erigirles monumentos o crearles mitologías, sino como una contraofensiva mental —un arma de combate para el futuro.

En el caso de la escritora del mundo

hispanico la urgencia política que acompaña al discurso crítico se acentúa aún más. Dentro de la marginalidad de la cultura y literatura hispánicas, la marginalidad de su literatura femenina significa una doble represión: así como el Occidente colonizador margina al Tercer Mundo, el proverbial machismo hispánico censura la literatura escrita por sus mujeres. De ahí que el acto político del crítico se vuelva doblemente descolonizante —no sólo liberación de prejuicios sexuales, sino también de mutilantes dependencias culturales. Y baste que la recuperación crítica se aplique a la poesía escrita por mujeres para que esa censura se vuelva no ya doble sino triple: nada bueno se puede esperar de una mujer hispánica que para colmo sea también poeta.

Esta "hipótesis represiva", llamémosla así,² que como hemos visto se magnifica en el caso de la literatura hispánica, permea nuestras actitudes críticas con tal intensidad que con frecuencia la asumimos y aplicamos irreflexivamente. Y de manera tal que su aplicación las más de las veces termina subvirtiendo el propio acto político que la

origina, cuando no distorsionando del todo el radical cuestionamiento que plantea toda literatura escrita por mujeres. Porque aplicada específicamente a la lectura de textos literarios y, sobre todo, a la lectura de poemas, la hipótesis represiva descansa sobre un modelo de lectura que invariablemente resulta, en menor o mayor medida, "biográfico". Por lectura "biográfica" no quiero decir el tipo de descodificación a partir de los datos que poseemos sobre la vida del autor empírico. Me refiero más bien a la proyección dramática de una voz lírica cuyo sexo se cree identificado, o al menos sugerido, en el texto. Reducida a su síntesis, al menos en su aplicación crítica, la hipótesis represiva se hace posible cuando postulamos, explícita o implícitamente, la plena presencia en el poema de un sujeto que aparece identificado sexualmente y cuya escritura encarna la intención consciente de esa identidad sexual. El texto llamado "femenino", en este tipo de interpretación, aparece entonces como un documento lírico, replegado sobre sí mismo, que surge a partir de una supuesta continuidad, lisa e ininterrumpida, entre realidad y experiencia, concepto y expresión, sexo y escritura.

Pero la continuidad tiene un bache. Por un lado, es evidente que la proyección de la existencia de una Autora (lo que equivale a un centro emisor de signos plenos de sentido y presencia) satisface el modelo biográfico de la hipótesis represiva. Por otro lado, sin embargo, al postularse una Autora se impone a la vez una serie de límites epistemológicos que frustra cualquier otra lectura que plantee la *diferencia sexual* como tal. Por diferencia sexual quiero decir la posibilidad de que el texto no permita decidir cuál es el sexo de su hablante y, de ahí, cuál sea el sentido de la escritura. Lejos de configurar una política de liberación, como proponen muchas feministas, la hipótesis represiva esconde, al menos en cuanto se aplica a fenómenos lingüísticos, una estrategia de poder que reprime ella misma el escándalo de la *diferencia* —aquello que es impensable porque cae *entre* los dos sexos, lo que cae más allá del signo y de la representación, la posibilidad de que la escritura *no* tenga sexo, o, quizá, de que tenga más de uno. Travistiendo un poco la conocida frase de Borges: se diría que el culto feminista a la hipóte-

sis represiva es un mito machista más que la crítica feminista debería rechazar por represivo.³

La hipótesis que yo propondría, llamémosla *dispersiva*, es que el verdadero acto político de la literatura llamada femenina no radica tanto en la denuncia de una represión o en la recuperación de una identidad sexual, como se ha pensado, sino en la dramatización del cuestionamiento de la identidad misma como fuente de autoridad, sea ésta textual o política.⁴ Esta dispersión, que el propio texto femenino plantea, disuelve la necesidad de proyectar un Autor o Autora omnipotentes. Propone, en su lugar, una circulación del deseo que impide que el texto sea interpretado, su sentido determinado, a partir de una unívoca identidad sexual. Resultaría ocioso, y quizás hasta aburrido para esta asamblea de especialistas (a la cual no pretendo instruir) realizar un catálogo de todos aquellos textos que plantean esta lectura plural. Pienso, sobre todo, en algunos sonetos de Sor Juana donde encontramos una radical inversión del código del amor cortés, en los mejores poemas de Delmira Agustini, como "El intruso", donde la experiencia del deseo nos impide determinar quién es el poseedor y quién el poseído, como también en textos más actuales como *De donde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy, *El beso de la mujer araña* (1979) de Manuel Puig, o *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1981) de Reinaldo Arenas, en los que la radical ambigüedad de los personajes impide que su identificación sexual sirva de fuente para la interpretación del texto. Guardo la impresión, no obstante, de que mi hipótesis dispersiva no es muy nueva. Aun en los planteamientos críticos más idealistas, aquellos que invocan la "universalidad" o "el humanismo" de la obra, por ejemplo, aparece implícito este germen dispersivo, sólo que nunca es reconocido por lo que verdaderamente significa —la radical negación de toda determinación genética que el texto realiza sobre sí mismo.

Si hay algo que tenemos sabido, después del psicoanálisis, la lingüística estructural y el marxismo, es que nuestras acciones no controlan nuestros deseos sino que son los deseos los que determinan nuestras acciones; que son nuestros intereses los que determinan

nuestros valores, y no al revés como acostumbramos pensar; y que lo que llamamos el "individuo" no es sino el sitio de encuentro de toda una serie de presupuestos económicos e ideológicos. Es por eso que no puedo concebir peor destino para la poesía femenina hispánica, o para la crítica que a explicarla se dedica, que el que caiga en manos de un feminismo sentimental, de un marxismo de salón, o de las nuevas elegancias de una estilística trasnochada. Cada uno de estos intentos se aproximan al texto un poco como lo hacen aquellos indignados pretendientes de Penélope, quienes la obligan a terminar de tejer (de escribir) su texto para pasar después a las delicias de la posesión (de la interpretación). Acaso ignoran ellos, no sin alguna ironía, que ese texto sigue siendo un *sudario*.

Enrico Mario Santí

Ithaca, New York

Notas

1. Jonathan Culler, en un reciente libro, propone un "corte" en tres "momentos" de la crítica feminista. Un primer momento en que "el concepto de *lectora* nos lleva a afirmar una continuidad entre la experiencia femenina de estructuras sociales y familiares y la experiencia de la *lectora en sí misma*". Un segundo momento, en que "hay un llamado a la experiencia de la *lectora* (que escaparía los límites del *lector*), y de ahí, el desarrollo de una serie de perspectivas que le permitieran a la mujer leer como *lectora*, es decir *no como lector*". Por último, habría un tercer momento que, "en vez de cuestionar la asociación del *lector* y la razón, nos llevaría a investigar la manera en que nuestra concepción de la razón es cómplice de los intereses del *lector*". Ver *On Deconstruction* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982), pp. 46, 58. Creo que mi meditación se podría situar en este tercer "momento".

2. La expresión es de Michel Foucault, *La Volonté de savoir* (Paris: Gallimard, 1975).

3. "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión* (Buenos Aires: Emecé, 1952).

4. Derivo esta hipótesis de la interesante meditación de Jacques Derrida, *Eperons, Les Styles de Nietzsche* (Paris: Flammarion, 1978).

CASI AL MARGEN

Entre los libros y la difusión de literatura a través de periódicos y revistas, hay una tierra de nadie que puede cubrirse de varias maneras. Una de ellas son las curiosas separatas de *La página del día*, una publicación auspiciada por un pu-

ñado de jóvenes mexicanos. Antes de que algunos textos sean integrados en un libro, ya sea por pertenecer a un género de raro cultivo, por la lentitud del proceso editorial, o bien por la exigencia de terminar obras para cubrir cierta cantidad mínima de hojas, o sea ya que algunos textos, por su extensión, no son publicados en periódicos y revistas, los editores de esta colección —presentada hace unas semanas en la Librería Universitaria— se propusieron la tarea de "hurgar en los escritorios de los autores para mostrar a unos pocos amigos el estado que guardan algunas obras". Obras en proceso, es decir, no definitivamente terminadas, que pueden servir para una última lectura crítica, estático (SIC) "antes de entrar al conjunto estático llamado libro".

La página del día, que toma su nombre de un verso de Octavio Paz, empezó a publicarse en julio de 1982. Los autores cuyas obras han aparecido en la colección son algunos de nueva aparición en el campo de la literatura —Paloma Ulacia, Dante Medina, Juan Alcántara, Armando R. Briseño, Atsuko Tanabe— y otros ya conocido —Raymundo Ramos, Enrique Fierro, Marco Antonio Campos, Gonzalo Rojas.

Los editores (Ernesto Trejo, Héctor Perea y Jaime Velázquez) pusieron énfasis en la importancia de reeditar piezas ignoradas por los lectores actuales por ser de difícil acceso. Parte de ese proyecto es la presencia de José Juan Tablada se seleccionó una crónica apámeros veinte números de *La página*. De Tablada se seleccionó una crónica aparecida hace más de cuarenta años en una revista y que, como otros textos del poeta, tiene diversos niveles de importancia —en este caso, quizás el más notable sea el que allí se encuentra un poema no publicado en el grueso tomo de sus *Poesías Completas*. De Alfonso Reyes, a pesar de los 21 tomos de sus *Obras*, *La página* presentó una de las burlas literarias que escribió en Madrid junto con Enrique Díez Canedo, y que don Alfonso sólo había recogido en la edición de su Archivo, limitada a cincuenta ejemplares. Trejo, Perea y Velázquez también anunciaron los planes para 1983, los autores que incluirán y la presentación de dibujos y fotografías —no como ilustraciones de textos, sino como piezas independientes— así como traducciones.

**VOCABULARIO MANUAL DE LAS LENGUAS CASTELLANA
Y MEXICANA.**

Pedro de Arenas

tela \$ 300.00

DOCTRINA.

Fray Bartolomé de las Casas.

Prólogo y Selección Agustín Yáñez

b.e.u.22

\$ 100.00

POESIA INDIGENA

DIVULGACION LITERARIA

Versión: Angel María Garibay K.

b.e.u.11

\$ 100.00

**ENSAYO SOBRE LOS FUNDAMENTOS POLITICOS DEL
ESTADO CONTEMPORANEO.**

Federico Reyes Heróles

\$ 200.00

UN EVANGELIO SEGUN LA CLASE DOMINANTE.

Erwin Rodríguez

\$ 150.00

LOS CLAROS.

Vicente Alverde

(poesía)

\$ 80.00

A ORILLAS DEL SILENCIO.

Federico Patán

(poesía)

\$ 80.00

EL SOL EN LA MANO.

Estudios de iluminación, orientación y relojes solares

Miguel Bertrán de Quintana

tela \$ 500.00

**DISTRIBUIDORA
DE LIBROS
DE LA UNAM**



**EXTENSION
UNIVERSITARIA**

ALMACEN CENTRAL

Porto Alegre 260 Col. San Andrés Tetepilco

Ventas 674-20-31

LIBRERIAS UNAM:

Insurgentes Sur 299, Palacio de Minería,
Zona Comercial C.U.



REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO