

LA
VUELTA
DE LOS DÍAS

EL SIMURG DE ALBERTO RUY SÁNCHEZ

LUCE LÓPEZ BARALT

HEMOS ENTRADO AL fondo más recóndito del *Hammam*. El vapor perfumado anega nuestros sentidos, y apenas podemos entrever los contornos borrosos de las figuras que van apareciendo entre las nubes blancas que el agua hirviente hace brotar de los cuerpos. Casi casi sentimos cómo nos vamos cubriendo de gotas de sudor y cómo se nos nubla la vista ante el espectáculo hiperestésico del baño público marroquí. La escena va adquiriendo sobretonos fellinecos, hasta el punto que podría decirse que percibimos la sensualidad vaporosa del ambiente desde un estado alterado de conciencia:

Al entrar en la sala central, [Fatma] no podía dejar de sentirse impresionada por esa inmensa fuente que parecería bajar del techo con su catarata hirviente, extendiendo oleadas de vapor en todo el cuarto. Alrededor de la fuente había un círculo de leones de piedra, y era necesario subirse en ellos para llenar los baldes de agua. Por las fauces echaban un líquido parecido al mercurio que recorría en canales serpenteantes toda la sala, reflejando con su lento paso los cuerpos desnudos. Por el ano los leones dejaban escapar un espeso vapor perfumado y de colores. Siempre había mujeres que jugaban entre los leones haciendo para las otras escenas obscenas con las trompas y las colas de piedra, y quienes sentadas apacibles sobre los lomos se enjabonaban las piernas. Una vez que el agua hirviente estaba sobre su piel, de ellas emanaban vapores que, de lejos y a contra luz, parecían llamas blancas (*Los nombres del aire*, pp. 55-56).

Alberto Ruy Sánchez ha llamado a su prosa "prosa de intensidades". *Et pour cause*. Esta verba sinuosa parecería penetrar la esencia de las cosas y rescatar para el lector toda una miríada de sensaciones físicas exasperadamente intensas. Olemos repetidamente el aroma yodado del mar del puerto de Mogador y nos dejamos calentar por un sol picante. Nos maravilla la irización de los cuerpos en el *Hammam*, vestidos del color de los vitrales policromados del techo, y escuchamos con asombro las fuentes que cantan en su caída hasta en veinticinco tonos diferentes. Buscamos ansiosos nuestro reflejo en "un espejo de agua que era especialmente admirado, porque no estaba en el suelo sino en una pared, en la que arquitectos aprendices de magos habían logrado que una inmensa cortina de agua cayera del techo al piso tan lentamente, casi deteniéndose, que era posible ver el propio reflejo con más nitidez que sobre un estanque" (p.58). Nuestros dedos enloquescen como los de Fatma cuando comprobamos las riquísimas texturas de las telas que dejaban las mujeres al desvestirse a la entrada del baño marroquí. "Vuestras gargantas saborean las granadas, la menta y el hashish, y el aroma pesado de los perfumes nos produce el efecto violento de haber entrado de súbito en un zoco oriental. Va un *caveat* para el lector "apolíneo": la prosa poética orientalizada de Alberto Ruy Sánchez nos sumerge irremediablemente en un mundo de sensaciones exacerbadamente que es muy difícil escapar una vez se inicia la lectura. Y damos la adverten-

cia porque no pueden no venir a nuestra memoria las reservas tan elocuentes que tenía Paul Valéry frente a un poema del que se sentía muy enamorado —el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz—: "Oserai-je avouer ici que toutes les beautés de ce richissime poème me laissent un peu trop repu de métaphores, et que tant de joyeux qui le chargent indisposent finalement mon âme occidentale?"

Alberto Ruy Sánchez es verdaderamente un pintor de sueños (o de pesadillas, si pensamos en sus *Demonios de la lengua*) que logra fundir la sensualidad más acendrada con la espiritualidad más transparente. (Veremos que esta inesperada unión de lo espiritual y lo corpóreo se repetirá a niveles estructurales más profundos de la novela). Muchas de las escenas de *Los nombres del aire* producen la impresión de ser etéreas miniaturas persas: recordemos, por ejemplo, el vuelo súbito que emprende la abigarrada multitud de pájaros en el aire seco y otoñal del puerto de Mogador (p.19). De seguro Ruy Sánchez es, como Severo Sarduy, uno de esos pocos escritores latinoamericanos cuyo arte debe tanto a la pintura como a las letras.

La "prosa de intensidades" de *Los nombres del aire* se centra en una obsesión principal: el deseo, tanto el que se siente como el que, involuntariamente, se inspira. Una reflexión de Marguerite Yourcenar al respecto sirve de sostén estructural y temático a toda la obra:

Sin saberlo, todos entramos en los sue-

ños amorosos de quienes se cruzan con nosotros o nos rodean. Y sucede a pesar de la fealdad, la penuria, la edad o la sordidez de quien desea; y a pesar del pudor o la timidez de quien es codiciado, sin que cuenten sus propios deseos, dirigidos tal vez a otra persona. Así, cada uno de nosotros abre a todos su cuerpo y a todos se lo entrega.

La blanca ciudad amurallada de Mogador (o Essaouira) sirve de marco al arabesco de deseos que se entreteje en el texto. Fatma desea a Kadiya, y es a su vez deseada por un estudiante del Corán, y por Amjrus y Mohammed, quienes terminan, en curiosa fórmula algebraica de unión de contrarios, en tener entre sí un encuentro erótico. Al final del relato, Fatma escucha de un halaiquí o cuentista de zoco —que nos evoca el que inmortaliza Juan Goytisolo en *Makbara*— la historia velada de su desaparecida Kadiya, nómada Taasali vendida al dueño de un barco prostibulario del puerto de Mogador. Sin embargo, no la relaciona con su amada obsesiva y pierde su rastro para siempre.

Pero no nos adelantemos y volvamos al principio del relato. Sentada en su ventana, Fatma intriga a sus compueblanos por el aire de ausencia y la aureola de misterio que la rodea. Enmarcada por una gran celosía de madera que recorta los rayos del sol en formas geométricas estrelladas, la muchacha estática parecería ser la protagonista congelada de una pintura turca. También hay que decir que su enigmático ensueño evoca poderosamente al de otra gran alienada, la gitana del *Romance sonámbulo* de Federico García Lorca, que soñaba en la mar amarga mientras las cosas la miraban y ella no podía mirarlas.

Fatma es, en efecto, la figura clave de un espiral en que el deseo irradia de sí y va envolviendo a los seres y a las cosas. Esta estructura novelística sostenida en arabescos se repite insistentemente, y con un júbilo secreto, a lo largo de todo el relato. Nos llega a recordar a las estrellas de sol que la celosía de madera recorta sobre la pared del cuarto de Fatma. Estamos —lo veremos en seguida— ante uno de los aciertos literarios más impresionantes de *Los nombres del aire*. Vale la pena que lo exploremos más de cerca.

Con el fin de penetrar el misterio que

rodea a Fatma, su abuela Aisha, una matrona mágica y garciamarquezca, le echa la baraja. Aisha descubre que a la nieta —que no en balde ha nacido bajo el signo de Venus, como el Arcipreste de Hita y como tantos correligionarios árabes aficionados a Eros— la aflige “un pájaro altivo que vuela solo y en silencio, con el pico vuelto hacia donde viene el aire” (p.15). Ruy Sánchez crea sus propios símbolos sobre la materia prima de importantes símbolos islámicos, casi todos de sentido místico. Búsqueda erótica y búsqueda extática se con-funden en la prosa dúctil del texto: estamos en la mejor tradición mística musulmana, que no se inhibe de hermanar el amor del cielo con el del suelo. Grandes enamorados de Dios y de la belleza humana como Ibn 'Arabi y Yalaluddin Rumi hubieran estado profundamente de acuerdo con las complejas asociaciones erótico-espirituales que va proponiendo el autor. El pájaro en vuelo solitario con el pico vuelto al aire es, en Fatma, su propia sensualidad lanzada a los cuatro vientos, pero también es, en la más pura tradición sufi, el alma extática en la búsqueda del Dios interior. Ya lo propusieron los principales exponentes de la ornitología musulmana —Al-Bistami, 'Attar, Suhrawardi, incluso en el arabizado San Juan de la Cruz—: el ave del alma no admite compañía en su ardua búsqueda, y se deja fascinar por el canto del éxtasis mientras orienta su vuelo hacia el aire o la brisa que le trae la “oscura noticia” de Dios. En la novela, llamada precisamente *Los nombres del aire*, esta transparencia omnipresente parecería ser la sensualidad misma o la intuición —oscura o luminosa noticia— del deseo. Los “nombres del aire” —Fatma, Kadiya, Amjrus, Mohammed— son los nombres de los deseantes y los deseados del relato. Por estos aires o “nombres del aire” vuela en espiral el pájaro del deseo de Fatma, contrapartida inesperada del *Simurg* de Attar. (Borges fue el primero en latinoamericanizar esta ave extática de la tradición persa: los treinta pájaros (*simurg*) que logran sobrevivir el largo vuelo milenarío descubren que ellos mismos son el *Simurg* o pájaro—Rey que procuraban encontrar.)

En una alquimia unitiva de sobretonos eróticos, Fatma también descubre que es difícil distinguir al deseado del deseante. Pero el *Simurg* erótico que

lanza de sí misma escapará a su propia mano. Ya lo ha anunciado la abuela: “Estarás muy cerca del ave que persigues, casi la tendrás en la mano, pero no podrás reconocerla porque cuando llegues a ella habrás perdido los colores con los que la piensas” (p.18). (El arco iris de las plumas también se borra en el éxtasis transformante de los pájaros simbólicos suflés, quienes al poseer todos los colores, no tienen determinado color. Sólo que en el código persa la anulación cromática significa el deshacimiento y vacío de todo lo material en el alma). La profecía de Aisha se cumple perfectamente en la última página del texto, en el que entendemos por fin de qué manera Fatma, no supo distinguir ni el vuelo ni los colores del pájaro de Kadiya, que le cruzó, sin ella saberlo, su camino.

Aisha lo había advertido desde el principio al echar las cartas a su nieta: el *Simurg* de Fatma habría de volar en espiral, sobre sí mismo. Llama poderosamente la atención el uso constante por parte del autor de un discurso místico con finalidades eróticas: el viaje del ave de la protagonista fue un viaje “sin regreso, muy dentro de ella misma” (p.23). Este vuelo concéntrico guarda una secreta, emocionante correspondencia con las barajas mismas que va echando la abuela a Fatma. Descubrimos maravillados que éstas forman a su vez un arabesco o espiral de nueve cartas, en cuyo centro unas cuatro estructuran un pequeño cuadro imaginario. Son, lo anuncia Aisha, los “alcázares concéntricos” que Fatma tendrá que traspasar para encontrarse con su destino y con su ave escapada. Una vez más, la literatura islámica añade profundidades inesperadas al trazado geométrico de la novela, ya que la travesía a lo largo de numerosos alcázares concéntricos hasta alcanzar el último donde ocurre la unión extática y descubrimiento de sí mismo, es un lugar común sufi que Santa Teresa de Ávila hizo célebre en la literatura mística occidental.⁴ Parecería que estas concenricidades de la novela se comienzan a multiplicar profusamente, como si se reflejaran especularmente *ad infinitum*. Alberto Ruy Sánchez es un verdadero virtuoso de la estructura textual al añadir aún otra asociación a su arabesco de alcázares metafóricos y de barajas: el dibujo concéntrico que forman estas últimas corresponde perfectamente a la traza misma de la ciu-

dad de Mogador. La calle del Caracol da giros y lleva de las murallas a la plaza central donde se encuentran los baños públicos o el *Hamam*. Para la gente de Mogador la ciudad era un mapa de la vida tanto externa como espiritual de los hombres. La figura geométrica concéntrica resulta, pues, a manera de *mantra* de la búsqueda física y espiritual del ser humano. La calle del Caracol tiene una fuente en cada uno de sus giros, por los que el agua corre en espiral hasta los baños del *Hamam* en el centro de la ciudad. La alquimia verbal de Alberto Ruy Sánchez lo puede todo: el aire del deseo por el que el pájaro erótico vuela en espiral se ha transformado en el agua que llega por caminos concéntricos al centro mismo de las pasiones de Mogador: al baño público. Pero el autor no se detiene aquí. Cuando penetramos el *Hamam* con Fatma, advertimos que el baño público tiene a su vez la estructura concéntrica de la ciudad, de las barajas y de los alcazares místicos islámicos. Es precisamente en su fondo más interior que Fatma culmina la búsqueda del deseo, aquella búsqueda sonámbula cuyo centro no conocemos hasta este momento del relato. El nombre que adquiere aquí el "aire" es Kadiya: el oscuro objeto del deseo de la protagonista. También —ya lo adelantamos— es hacia esta muchacha hierática que confluyen los deseos de los demás personajes de la obra: Kadiya, Amjrus, Mohammed, incluso un estudioso del Corán metido, por la fuerza de su pasión, a especialista en las lecturas prohibidas de aquel experto en amores que fue Ibn Hazm de Córdoba. Este personaje tiene la tentación de suplantar al autor mismo de la obra por sus deseos de escribir "la historia de Fatma y de sus deseos, mostrando públicamente la geometría sutil, la arquitectura que esos deseos habían construido en el espacio secreto de la imaginación de unos cuantos" (p.31). Al ser el vértice de atracción de tantos deseos, la protagonista se convierte a su vez en una *mantra* de la estructura novelística. Pero es que hay más, ya que el cuerpo mismo de la muchacha se concibe visualmente como un organismo encendido en un espiral de deseos que van a culminar en el centro natural del sexo:

Sus dedos suben y bajan todas las espirales de su cuerpo coincidiendo a cada momento con los otros dedos que la reco-

rren por dentro. Ambos se reconocen a través de la piel como dos puntas de alfileres encendidos que recorren las dos superficies de una tela y donde se encuentran queman. Los dedos del aire que tomaba en su ventana le daban a sus manos los poderes para encender su cuerpo. Es el mismo aire que le tensa las piernas, que le produce entre las piernas torbellinos, el otro clima de los días, el que sube como las mareas, el que flota indeciso a las seis de la tarde (p.43).

Como si fuera poco, la novela misma repite esta estructura de espirales concéntricas al anudar, estructuralmente hablando, su punto de mayor intensidad justamente en este centro narrativo del *Hamam*, donde culminan los deseos más violentos de los personajes. Advertimos con un vértigo asombrado que el fondo interior de los baños, de la ciudad, de las barajas, de los metafóricos castillos concéntricos islámicos, de la red imaginaria de los deseantes de Fatma, del espiral de su cuerpo encendido en deseo, del vuelo en giros redondos de su *Simurg* erótico, de la estructura novelística misma, todo tiene un mismo centro fundamental: la culminación del deseo. La filigrana literaria que ha logrado urdir aquí Ruy Sánchez nos deja francamente aturridos: parecería la contrapartida literaria de los arabeos que se repiten sin fin, con tenues variantes, a lo largo de los estucados o los azulejos alucinantes de los palacios árabes.

Todo va coadyuvando al momento culminante de la novela en estas profundidades arquitectónicas del *Hamam* público. El texto abre con una prosa vaporosa como una nube, llena de formas aladas, de blancuras y de silencios. Hasta las telas de sal sedimentada que los niños de Mogador desprendían de los muros, salpicadas de puntos brillantes de luz, explotaban en silencio entre sus manos infantiles. Este ambiente prácticamente desmaterializado es el marco más conveniente para la sensualidad misteriosa y todavía contenida con la que Fatma hechiza a Mogador —y a sí misma—. Pero el llamado de su *Simurg* erótico se va haciendo cada vez más intenso a medida que avanzamos en la lectura: "los dedos del aire que [Fatma] tomaba en su ventana le daban a sus manos los poderes para encender su cuerpo" (p.43). Las murallas de Mogador se convierten de pronto en labios metafó-

ricos del deseo; la ciudad misma es una amante desnuda que espera en el puerto a los marineros ansiosos. Imantada misteriosamente por fuerzas ocultas, Fatma acude al *Hamam* a su baño ritual y a su encuentro con su erotismo interior, al que al fin da expresión externa. Aunque la protagonista conserva su aire onírico, la ambientación de la novela se va tornando más densa. Incluso el entorno árabe, que al principio del relato se limitaba a sugeridas maquetas, ahora se internaliza y se intensifica. La descripción alucinante de las estancias del *Hamam*, por ejemplo, da paso a una reflexión profunda sobre la mentalidad oriental erotizada de los que frecuentan el lugar. El sentido de drama es ahora extraordinario: los deseos cada vez más encendidos de la protagonista anuncian a Kadiya aún antes que ésta haga su aparición en el *Hamam*. Y, una vez se nos revela al fin cuál era el oscuro objeto del deseo de Fatma, brumas y vapores blancos dan paso a una sexualidad consumada y corporeizada. Es que el aire ya ha adquirido su nombre principal: Kadiya. Son, sin duda alguna, los momentos más afortunados de la novela desde el punto de vista de su prosa, tan llena de sugerencias. Volvemos a referir al lector a la descripción del *Hamam* con la que abrimos estas páginas.

En este punto central espacial, arquitectónico y semántico de la novela, Ruy Sánchez vuelve a insistir en las complejas asociaciones de la culminación erótica con el éxtasis transformante de los místicos. El *Hamam*, donde culmina la libido de Fatma, es, paradójicamente, (al menos para la mentalidad occidental) el lugar que lava todo "y a todos" (p.16). Más curioso aún, es un recinto sagrado que se coloca fuera del espacio y del tiempo y de todo ritual religioso estricto y limitante. Exactamente igual que la experiencia mística, sólo que de otra manera:

Ninguna de las tres religiones mayoritarias en la isla ha logrado extender sus prohibiciones hasta el *Hamam*. Dentro de sus muros ninguna frase del Corán, del Talmud o de la Biblia puede ser pronunciada, mucho menos escrita y se supone que ni pensada. Las mujeres se cuidan de entrar siempre con el pie derecho y salir con el izquierdo, como si tan sólo un paso fuera dado entre la entrada y la salida; así sitúan al *Hamam* fuera del espacio y del tiempo (pp. 50-51).

Este templo iniciático del eros, emblema místico a *l'envers*, parecería anular las categorías divisorias entre los seres y las cosas. Propicia la existencia "de los ánimos y de los sexos intermedios" (p.92): recordemos aquí que las parejas de la novela terminan por intercambiar su orientación sexual con la unión de Fatma y Kadiya y de Amjrus y Mohammed. La inscripción misma que recibe a los bañistas del *Hammam* propone la fundición "alquímica" del agua con el fuego: *Entra. Esta es la casa del cuerpo como vino al mundo. La del fuego que era agua, la del agua que era fuego. Entra. Cae como la lluvia, enciéndete como la paja. Que tu virtud sea la alegre ofrenda en la fuente de los sentidos. Entra (p.92).*

Algunos místicos exacerbados parecerían sugerir lo mismo para señalar la unión transformante de todas las cosas en Dios. San Juan proponía concretamente la unión metafórica del agua y del fuego en su "Llama de amor viva", y el mismo Ruy Sánchez unifica en curiosa alquimia verbal el símbolo erótico del aire y del agua. La accesión del deseo humano y del deseo divino parecerían revelar una secreta afinidad que hubiera entusiasmado, como dejamos dicho, a los místicos del Islam y a los teóricos del amor divino y humano como Ibn Hazm de Córdoba. Nada más hondamente islamizante.

Esta accesión amorosa de Fatma hasta Kadiya en lo más recóndito del *Hammam* se da en nueve pasos demarcados cuidadosamente en pequeñas unidades narrativas. Es fiel así lo lemas que antepone de Hesjodo e Ibn Arabí. De nuevo estamos ante la unión asombrosa de lo erótico y lo místico: el contemplativo de Ronda habla de nueve peldaños que hay que descender para domar el silencio de los nueve sentidos y romper las compuertas que separan al mundo de los nueve orificios del cuerpo. El virtuosismo estructural es extraordinario, ya que el lector avisado recuerda que fueron exactamente nueve las cartas que Aisha hace sacar a su nieta cuando le predice su encuentro con el destino. Hay que insistir en que cada uno de los lemas que ornamentan el texto narrativo se integran perfectamente en él: ejemplo de ello es la fórmula grabada sobre una ventana de Mogador (siglo XII), que incluye todos los símbolos principales de la novela. He lo aquí: "Donde el deseo todo lo habita el aire es a la ventana lo que

la red a los peces". El aire del deseo se concentra en la ventana que sirve de marco continuo a Fatma, vórtice erótico de la novela que involucra en la red de la libido al pecador Mohammed (La "red") y a Amjrus, el funcionario de la subasta de peces.

El *Hammam* implica pues el paroxismo sexual de Fatma y estructural de la novela. Después de este indiscutible centro de intensidad viene un descenso paulatino en la espiral erótica del relato. Fatma vuelve a su ventana y a su espera impaciente e hipnótica de antes. Kadiya ha desaparecido para siempre de su vida, sumiéndose en un misterio tan espeso como el que siempre caracterizó a la propia Fatma. En esta segunda parte estructural de la novela volvemos a los semisueños y a las imágenes de aire y de mar que ahora vuelven a flotar continuamente frente a nosotros. El eros ha perdido su punto de culminación y Fatma se entrega a unos encuentros sexuales vacíos: el adolescente que la penetra presuroso y la mujer parecida a Kadiya que la besa sin matices y le exige en los dedos y en las caderas los gestos de un hombre (p.87). Igualmente vacíos resultan para Fatma los deseos que despierta en los otros y que son parte constituyente de la espiral de deseos en continuo movimiento de la novela. Jamás podrá corresponder al esbozo y cínico Amjrus ni al más comedido pescador Mohammed. La espiral erótica se cierra con el encuentro sexual entre ambos y con el relato del halaiquí, que le trae, sin que Fatma sea capaz de advertirlo, las claves existenciales de su pérdida Kadiya. La espiral no se cierra nunca, ya que, sin concluir su búsqueda, Fatma entra en el silencio de esa especie de segunda existencia que caracteriza a "los personajes de las historias ya terminadas" (p.118).

El manejo del discurso narrativo, con su centro estructural de intensidad en el justo medio del relato —el *Hammam*— es tan profundamente árabe que con él, Ruy Sánchez parecería estar hispanizando lo que los arabistas han llamado "estructura de anillo". Los textos semíticos —tanto poéticos como prosísticos— consisten en la mayoría de los casos en unidades aisladas de belleza en las que no hay que buscar un desarrollo lineal o "trama" al modo occidental. Críticos como Gustave Von Grünebaum y Wolfhart Heinrichs proponen una lectura "molecular" de esta literatura oriental, atendiendo sólo a

cualidades estéticas independientes de cada estrofa o fragmento prosístico. James T. Monroe, en cambio, viene proponiendo una intelección estética "anular": un poema como las casidas místicas de Ibn Arabí, por ejemplo, anuda su centro de mayor intensidad y significado justo en su mismo punto medio estructural. Las estrofas iniciales y finales van llevando al lector hacia ese punto central intensísimo que es a manera de la piedra que engasta el anillo de las restantes estrofas. Esto es lo que sucede en la estructura narrativa de *Los nombres del aire*, con su centro indiscutible en la escena del *Hammam*. Estamos ante una novela que hay, sencillamente, que leer "a la oriental". Aunque Ruy Sánchez, en entrevista con Alejandro González, ha advertido que su prosa novelística incorpora la composición en espiral característica de las miniaturas turcas con cuatro personajes (aquí, Fatma, Kadiya, Amjrus y Mohammed) creemos que la estremeceadora cercanía con los discursos literarios árabes es mucho más profunda y abarcadora de lo que el propio novelista ha podido sospechar.

Pero no por esta impronta islámica de su texto Ruy Sánchez deja de ser un escritor profundamente hispánico. La sensibilidad pictórica de *Los nombres del aire* la adelantan ya los *tableau vivant* del cubano Severo Sarduy, en especial de *De donde son los cantantes* y *Colibrí*, que a menudo produce la sensación de un auto sacramental a *l'envers*. La ensimismada Fatma a veces adquiere el aire sonámbulo de una fémina Buendía, mientras que la erección pertinaz que dura a Ahmad al-Labí setenta días después de haber soñado con una esclava de ojos rasgados (pp. 34-35) tampoco es indigna del erotismo precoz de los habitantes de Macondo. Es difícil distinguir dónde comienza la magia ancestral de *Los Mil y una noches* y dónde el "realismo mágico" en la prosa narrativa de Ruy Sánchez: tan bien ha sabido fundir ambos mundos en sus *nombres del aire*. No olvidemos que Juan Goytisolo ha sido el novelista hispánico que más ha hecho por asumir su pasado histórico y literario árabe en las últimas décadas. Se puede decir que ha preparado bien el camino a este talentosísimo escritor mexicano, que asume sus propias raíces agarenas en una de las novelas mejor escritas de los últimos años en lengua española.

CERA PERDIDA / OBJETOS ENCONTRADOS

LAS RELIQUIAS DE BRONCE DE BRIAN NISSEN

ELIOT WEINBERGER

TRADUCCIÓN DE ULALUME GONZÁLEZ DE LEÓN

“**L**A BUENA ESCULTURA”, escribió Ezra Pound pensando en Gaudier-Brzeška, “no se da en una época de decadencia. La literatura y la pintura pueden ser los frutos de tales épocas; pero en una época de decadencia los hombres no tallan la piedra”. Esta afirmación, aunque demasiado terminante —y escrita, para sorpresa nuestra, a pesar de un hecho cercano y evidente: aquel maestro de la talla en piedra acababa de hallar la muerte en una guerra sin sentido—, encierra sin embargo alguna verdad.

Los períodos de decadencia implican un presente absorbido en sí mismo, un presente que tal vez ansía recobrar ciertos momentos perdidos de la historia, pero en el que la historia se ha rarificado y el conocimiento, las creencias, las costumbres, las raíces de antaño han perdido su vitalidad. La religión se vuelve superstición, las costumbres se confunden con un artículo de consumo, los tabúes se convierten en práctica común. Que en los períodos de decadencia se siga produciendo literatura y pintura puede deberse, en parte, al simple hecho de que sus materias primas tengan tan poca historia. Escribir (en Occidente) es usar el lenguaje de nuestros contemporáneos, que por estilizado que sea no es sin embargo anterior al de nuestros abuelos. Y al pintar utilizamos materiales que datan apenas de hace unos cuantos siglos o unas cuantas décadas atrás: óleo, acuarela, acrílico. Pero esculpir —literalmente labrar o dar otra forma a la piedra, la madera, la cera— es trabajar con nuestras manos una antigua materia prima, es decir, permanecer en el presente e insertarse simultáneamente en un *continuum* que tiene origen en lo arcaico.

Trabajar el bronce, como lo hace Brian Nissen, es sumergirse en un procedimiento que no ha sufrido ningún cambio desde su invención, en

Egipto, en 2600 A.C. Es crear objetos que —por muy nuevos e idiosincráticos que resulten por su forma— no difieren por sus moléculas ni por el acto que los hizo aparecer de los centauros alados de Anatolia y las cabezas de toro provenientes de Ur, las hachas cretenses de dos filos y los cascos corintios, las cabezas sajonas con ojos de plata, los aguamaniles persas grabados con figuras de amantes y las corazas con inscripciones del Corán, las lámparas etruscas de aceite adornadas con soles erizados de rayos, los bajorrelieves de cacerías esculpidos en Vacé, las campanas y tambores y las copas de altos pies de la dinastía Chang, los pájaros de largas colas de los Chou, sus naves cubiertas de meandros e interminables volutas, sus máscaras de monstruos con aros por agarraderas, sus cuchillos y dagas con cabezas de animales por empuñaduras, sus cascabeles, adornos y ensambladuras para los arneses de las caballerías, los espejos provistos de la inscripción “Que nunca nos olvidemos uno al otro” con que enterraban a la nobleza de Han, los escudos de Batterssea y las cubetas célticas, las hachas guerreras de Luristán, los aurigas griegos, los reyes de Nínive, los portales del palacio asirio de Balawat, Marco Aurelio a caballo, las puertas de Santa Sofía en Bizancio y de San Zeno en Verona, las palmatorias pascuales de siete brazos de Reims, las pilas de bautismo góticas, las arañas de luces y los atriles en forma de pelicano del arte románico, los sahumeros partos, los aguamaniles moriscos en forma de leones, los ojos enormes y las miradas en blanco de las máscaras y las cabezas de Benín, las linternas con figuras de Boddhisattvas músicos hechas en Nara, los caramillos de Banum semejantes a pilares totémicos en que se hacían lagartos y antepasados, los santos y los milagros de las puertas de Pisa, las lámparas del Renacimiento

con la forma de un pie o la de un hombre con la cabeza metida entre sus piernas (o en salva sea la parte), las láminas grabadas por Donatello, las bailarinas de Degas, el ensimismado pensador de Rodin, las filigranas de los canastos de flores de Kamakura y las cuatrocientas libras de la estatua de Napirassu, reina de Elam, que ya tiene trecientos años y, aunque hoy sin cabeza, muestra aún sus manos delicadamente cruzadas... Objetos nacidos de un matrimonio tradicionalmente celebrado: el del cobre y el estaño, cuyo oficiente, el forjador, era reverenciado y vilipendiado, sujeto como estaba a los mismos tabúes que los sacerdotes. Objetos nacidos tras un proceso que ha sido visto siempre como una metáfora de los misterios sagrados: la cera, modelada primero y encajada en arena, arcilla o yeso, se hornea después hasta que su materia se consume y sólo queda el molde en que el bronce es vaciado. “Cera perdida”: únicamente cuando ya no hay nada, cuando alguien ha creado una nada, puede ser consumada la obra.

“La escultura”, dijo Brancusi, “no es cosa para jóvenes”.

II

A lo cual debemos añadir, al considerar la obra de Nissen, otra capa de la historia: la del Nuevo Mundo —que fabricó bagatelas de bronce, pero que nunca tuvo una Edad del Bronce— antes de su contacto con el Viejo.

Nissen, nacido en Inglaterra en 1939, llegó a México a la edad de veintitrés años, vivió aquí otros diecisiete, y hace desde entonces frecuentes viajes a este país. [Y hay que añadir también a todo un linaje de británicos que lo precedieron: Thomas Blake, que estuvo en Tenochtitlan sólo trece años después de llegado Cortés; Robert Tomson, que en 1556 profetizó acertadamente

que aquélla sería algún día "la ciudad más populosa del mundo"; Thomas Gage, ese meticuloso observador del siglo XVIII; Frederick Catherwood, descubridor y gran ilustrador de las ruinas mayas; la cronista de los salones del XIX, Frances Calderón de la Barca, escocesa que contrajo matrimonio en el seno de la buena sociedad mexicana; el arqueólogo Alfred Maudslay; Henry Moore, que se apropió de la figura reclinada del *chac mool* maya-tolteca; la surrealista Leonora Carrington; Lawrence, Huxley, Waugh, Greene, Lowry; y las legiones anónimas de eruditos y bohemios, de hasta entonces reprimidos hedonistas, de misioneros, alcohólicos, xenófobos y aristócratas que se identificaron con los naturales —los que escapaban de algo y los que iban en busca de algo.)

Nissen, llegado de la Inglaterra post-imperial, descubrió en México la vivacidad —una vivacidad que incluye la obsesión por la muerte— y la unidad, todavía patente en las regiones más aisladas, de la vida y el arte. (Antonin Artaud: "En México, ya que hablamos de México, no hay arte: las cosas son hechas para usarlas. Y el mundo está sumido en una perpetua exaltación.") Descubrió, sobre todo, la historia indígena. Tres de las formas utilizadas por los precolombinos para expresarse son esenciales en la obra de Nissen: el glifo, el códice y el templo. Sus elaboraciones son pasos hacia la obra de Nissen:

Si los glifos mayas son en ella importantes, no es por el significado de cada uno (lo descifrado) sino por su sistema de construcción. Se extendían sobre una cuadrícula que podía seguirse en toda una variedad de direcciones. En el interior de cada uno de sus rectángulos, cada glifo en particular era un conglomerado de sus partes componentes (muy a la manera del ideograma chino: simples pictografías (una casa significaba "casa"; un buitre, "buitre"), signos fonéticos (cada uno en representación de una sola sílaba), logogramas (representaciones no figurativas de una palabra), y determinativos semánticos (para especificar algún sentido particular).

Para la mente occidental —si no para su usuario nativo— el glifo o el ideograma tienen una calidad concreta, un peso, que no se da en la escritura alfabética: la palabra es un objeto. Parece, además, que cada glifo, cada palabra

(sobre todo para quienes no pueden "leerlos") tiene el mismo peso; que los glifos son iguales uno al otro y confieren a cada cosa del mundo una identidad en función de una recíproca correspondencia. Charles Olson, en una carta escrita desde Yucatán, dice:

Lo que sigue impresionándose es la manera tremenda en que todos los objetos se imponen al presentarse a los sentidos humanos en ese mundo de glifos. Y la proporción —la distribución del peso, dadas esas partes del todo—, se antoja excepcionalmente equilibrada y precisa, es decir que
 sol
 luna
 venus
 otras constelaciones y el [zodiaco]
 serpientes
 garrapatas
 buitres
 jaguar
 búho
 rana
 plumas
 peyote
 nenúfar
 sin hablar de
 pez
 caracol
 tortuga
 y, sobre todo
 ojos humanos
 manos
 miembros
 MÁS LA EXCESIVAMENTE
 CUIDADOSA OBSERVACIÓN
 DE TODOS LOS INTERVALOS
 DE LO MISMO...

Y los pesos de lo mismo, cada uno en relación el otro, son exactos (y también plenos).

En otro contexto, al lamentar que los arqueólogos Morley y Thompson tuvieran de los mayas la imagen romántica de unos simples observadores del cielo, Olson hace una interesante observación: para el maya, el tiempo era "masa y peso" —en otras palabras, aun el propio tiempo era una entidad tan concreta y tangible como cualquier otra.

La extraordinaria erudición y el desciframiento parcial que se dieron a partir de Olson —quien escribió sobre el tema a principios de la década de los cincuenta— han probado que la

complejidad de los glifos es todavía mayor. La mayóloga Linda Schele, por ejemplo, observa que la palabra "buitre" puede ser escrita lo mismo en forma pictográfica que en forma geométrica o en forma silábica. Un buitre pictográfico con una corona era una entre varias maneras de escribir la palabra *ahau*, que significaba "señor" y era al mismo tiempo el nombre de uno de los días del calendario maya. El buitre pictográfico podía representar específicamente al buitre de cabeza negra llamado *tahol* (literalmente, "cabeza de caca"). De allí que los glifos relacionados con el buitre (ya fueran pictográficos o geométricos) se usaran así mismo para "decir" *ta* ("caca") o *ta* (preposición que significa "a, sobre o desde"). En suma, había por lo tanto maneras casi infinitas de escribir cualquier palabra dada, y los escribas mayas eran apreciados por su capacidad de jugar equívocamente con las palabras y de acuñar nuevas variaciones, aunque adhiriéndose estrictamente a las reglas establecidas.

Esto significa no sólo que cada palabra era un objeto ensamblado, sino también que cada objeto se hallaba sometido a una perpetua metamorfosis, y que su sentido sólo resultaba comprensible en el momento en que era visto dentro de cierto contexto de objetos-glifos. Esa metamorfosis, en el contexto de las más amplias repeticiones del tiempo circular, sigue teniendo en México el carácter de una constante. En la poesía de los aztecas, el poeta se convierte en el propio poema, el cual se vuelve a su vez una planta que crece dentro del poema; la planta se convierte en las fibras del libro en que el poema está pintado; y las fibras del libro en la urdimbre del petate, símbolo de poder y autoridad mundanales. El "Himno entre ruinas" de Octavio Paz acaba con el famoso verso: "palabras que son flores que son frutos que son actos".

Nissen construye sus esculturas como glifos. Cubren su mesa de trabajo pequeños componentes modelados en cera: esferas chiquititas, cilindros, zigzags, donas, cuadrados, cubos, rombos, triángulos, rodillos, formas en "jota", píldoras. En una entrevista, Nissen comentó: "Mi método se basa en el objeto encontrado. La diferencia está en que fabrico primero los objetos, luego los encuentro. Y por último los ensamble". Ha observado en otra ocasión

que también ve esos componentes como partes de un discurso —elementos dados susceptibles de casi una infinidad de combinaciones. Su "Cofre", una caja de sobrecargas de morfemas, puede ser visto como el gran baúl de juguetes con los que el artista inventa sus juegos. La naturaleza de ese conjunto recuerda sobre todo al lenguaje tal como lo usan los niños, los poetas, los amantes del juego de palabras. El resultado —la escritura así obtenida— es una frase, una estancia: no sólo una "estrofa" sino también, literalmente, la "habitación" en que las palabras han sido acomodadas; el simple instante en que se produjo la relación entre ellas, congelado en bronce para siempre.

Nissen ha dedicado también mucho tiempo a la creación de códices, y lo ha hecho con gran originalidad. Se produjeron en México dos tipos de códices. Los mayas —de los que sólo sobreviven cuatro—, que consistían en general en un texto jeroglífico acompañado por ilustraciones. Y los mixtecos, posteriores, que son sin duda más notables: plegados en acordeón, presentaban en cada página imágenes complejas —no todas ellas pictográficas— que actuaban como guía mnemotécnica para la élite de sacerdotes entrenados en su "lectura", pero resultaban incomprensibles para el común de la gente. Constituyen un tipo de "texto" desconocido fuera del Nuevo Mundo, pero del que son ejemplos paralelos los diseños geométricos de los canastos amazónicos y los tejidos peruanos, que también podrían ser "leídos". (Dennis Tedlock señala que la palabra maya usada para designar al código era *ilbal*, que significa "instrumento para ver". El término se aplica hoy a los telescopios.)

Nissen, con sus códices tradicionales plegados en acordeón, prolonga también los experimentos pictográficos de algunas telas de Klee, Tobey, Gottlieb y Torres García. En su "Código Madero" inventa un ingenioso lenguaje que recuerda las piecitas irregulares de los rompecabezas de cartón, y en el que se combinan palitos de cerillo, colillas de cigarrillos, figuras humanas (¿acaso "dioses fumadores" mayas?), crucigramas, combinaciones de letras que parecen —pero no del todo— los caracteres dispersos de alguna palabra, como "glifo", y se transforman en un "boogie-woogie" de Mondrian. En su traducción de toda una imaginaria tradicional, recuerda las más extrañas

ilustraciones que se hayan producido en la historiografía mexicana: las incluidas en la *Historia antigua de México* de Francisco Javier Clavijero, publicada en 1780. El artista, en ese libro, más que representar la acostumbrada versión altamente estilizada de los originales mexicanos, simplemente "interpreta" los glifos y códices y vuelve a dibujarlos a la moda del día. Así, cuando piensa que ha visto en el original una mano que sostiene un pecado, dibuja pecado y mano al estilo de una litografía dieciochesca. Sus elaboraciones resultan maravillosas: una figura que corre con cabeza de margarita, un hombre al que le brota un lirio de la nariz, una víbora coronada de flechas. El libro de Clavijero, cuyas intenciones eran científicas, se nos vuelve surrealista. Nissen, sin pretensiones de realismo histórico, crea al mismo tiempo una ciencia y una gramática.

En su "Código Itz'papálotl", Nissen (más complejo) se inspira en la diosa azteca Mariposa de Obsidiana y en el poema en prosa que escribió sobre el tema Octavio Paz. Presenta una serie de cuadrículas, de glifos inventados por él (algunos de cuyos componentes son pequeños objetos metálicos fácilmente reconocibles: llaves, llaves inglesas, tuercas y pernos, imanes en herradura, diapasones, resortes); circuitos eléctricos; graffiti (moesa; tinieblas; Ramón, Pepe, Berta...); mariposas; recortes de periódicos y mapas relacionados con el pueblito de Papálotl, sitio del santuario de la diosa; artículos de enciclopedia sobre la diosa; números mayas; etcétera. Esos elementos, agrupados en diferentes secciones, representan según su autor un calendario, una taxonomía entomológica, una topografía, una estimación matemática (una contabilidad), augurios, y un inventario de los tributos recibidos por la diosa. El resultado es extraordinario: hermosas imágenes que no alcanzamos a comprender. Como sucede con los antiguos códices, para entender éste los iniciados (o el único iniciado: Nissen) deben recordarlo; los legos en la materia (el resto de nosotros) deben inventarle un sentido. El juego no tiene final.

III

Las esculturas de Nissen son altares, ídolos, ruinas, máquinas, naves, fuentes... y cada una, apenas reconocida, se convierte en otra.

Las dos formas básicas en las que Nissen encierra sus incontables variaciones son la pirámide truncada y el pilar. La pirámide truncada viene, por supuesto, de los mayas, y él juega como ellos con las armonías y contrastes de la simple base y todo lo que era colocado en el plano de su parte superior (altares, ídolos, columnas, frisos, falsas fachadas). Se ha observado a menudo que las pirámides mayas, más que obras arquitectónicas, son esculturas construidas a una escala monumental. Uno puede imaginárselas de sólo un pie de altura —la altura de muchas de las esculturas de Nissen—, así como puede imaginar que ciertas esculturas de Nissen podrían tener una altura de cientos de pies como las construcciones arquitectónicas. Más aún: las esbeltas pirámides de Tikal (por ejemplo), coronadas por altas crestas, remedan una cabeza maya con su frente achatada y su elaborado peinado. Del mismo modo, la pieza de Nissen titulada "Vaina", una serie de vainas de chícharo apiladas sobre una base desnuda, es simultáneamente una versión fantástica de la pirámide maya, un altar en el que han sido colocadas las vainas, y el rostro desnudo y el peinado extravagante de una imaginaria Diosa de los Chícharos —una diosa de la fertilidad y de la cosecha cuya última encarnación podría haber sido Carmen Miranda.

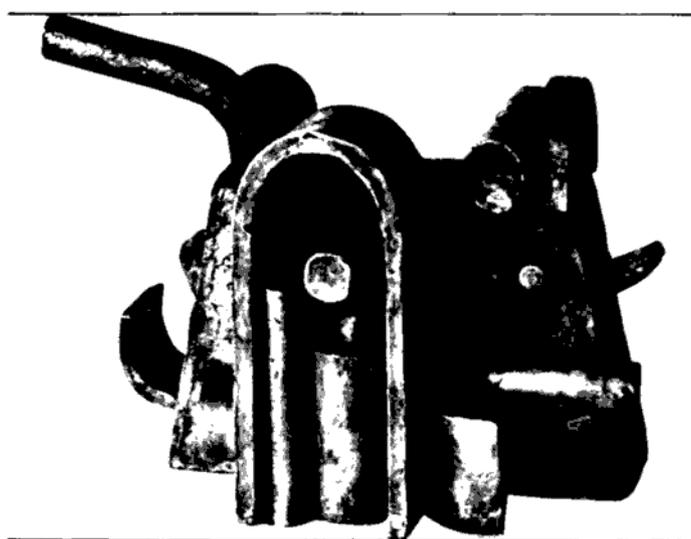
La vegetación, los elementos en forma de plantas que brotan de tantas esculturas de Nissen —así como las paredes desmoronadas, los boquetes que revelan en su interior (como en las llamadas "X-ray paintings" de los aborígenes australianos) tumbas de imágenes, no pueden menos de recordarnos el particular interés que han tenido siempre los ingleses por las ruinas. El más temprano ejemplo de esta obsesión es el poema anglosajón "The Ruin", una meditación sobre los despojos de la ciudad romana de Aquae Sulis (hoy Bath). Y esa obsesión llegó a su punto culminante con los románticos, después de traducida en 1796 la obra de Voney titulada *The Ruins, or a Meditation on the Cycles of Empires* —uno de los cuatro libros utilizados para educar al monstruo creado por Frankenstein, y que nos remite además directamente a un texto de Shelley, "Ozymandias", y a otro de Wordsworth, "Tintern Abbey". Cabe también recordar aquí al arquitecto Sir

John Soane, contemporáneo de esos poetas, quien entregó tres dibujos de su proyecto para el Banco de Inglaterra: en el primero, el edificio aparece flamante e intacto; en el segundo, se ve cubierto por la hiedra y sus piedras están curtidas por la intemperie; y en el tercero, representado como habría de ser mil años después, el banco es una ruina majestuosa.

Las ruinas eran para los románticos emblemas del carácter transitorio del poder, la permanencia de la naturaleza, la fuerza destructiva de la codicia y de la corrupción, la forma en que el caos del corazón se impone a la calma del intelecto. Esos significados alegóricos podrían ser atribuidos a las esculturas de Nissen, pero el caso es diferente. En primer lugar, su obra se inicia como una transformación de lo literalmente visto por él en México: edificios semiderruidos y agobiados por ramas y raíces. Lo que aquí cuenta no es la interpretación alegórica (es decir, literaria), sino la metamorfosis en sí: el templo que se transforma en planta que se transforma en bronce.

Los juegos con la piedra, el vegetal y el metal, llevan a la aparición de otra presencia entre estas esculturas: la de la máquina. Hay obras tituladas "Metronomo", "Hidrante", y aun "Jacuzzi". Algunas de estas piezas recuerdan simultáneamente las versiones más rigurosamente truncadas de las pirámides (como las plataformas levantadas en la Gran Plaza de Copán) y las máquinas de escribir, de idéntica forma, usadas en las oficinas en los años veinte.

Esto nos hace pensar en los debates sostenidos durante la Edad de la Máquina, en los años veinte y los treinta, entre los defensores de la máquina como el más cumplido ícono de esa nueva era —la de un arte progresista que celebrara el progreso humano— y aquellos que sostenían la perenne prioridad de lo orgánico (designado entonces como lo "biomórfico"). Hart Crane, llevando la discusión al campo de la literatura, intentó reconciliar ambas partes: "Porque la poesía, de no poder asimilar a la máquina tan natural y espontáneamente como lo ha hecho con los árboles, el ganado, los galeones, los castillos y todas las cosas humanas a ella asociadas en el pasado, ha fallado entonces en cumplir con su función contemporánea en toda su plenitud". Es interesante observar lo completa



que llegó a ser esa aclimatación, cincuenta años más tarde, en obras como la de Nissen —no es ni siquiera cuestionable. Su "Máquina de escribir" está hecha de vegetación marina; de su "Helecho" brotan navajas para rasurarse; su "Zempoala" es una pirámide (en el sitio totonaca de ese nombre) excavada por Nissen y también una caja de herramientas; su "Jacuzzi" está adornado con anillos que son los discos de goma usados para que cierren bien los grifos, que son los arcos que sobresalen en los muros de los juegos de pelota mayas, que son los salvavidas de un barco.

Las piezas verticales de Nissen son a su vez torres constructivistas, fuentes de hojas, chimeneas que germinan, pilares totémicos, un metronomo que es un relicario, rascacielos imposibles. Algunas están hechas para que nos desplacemos a su alrededor; otras, a pesar de su (y nuestro) tamaño, para entrar en ellas. Otras más tienen una sola cara y deben ser vistas de frente —objetos para la invocación, cosas con las que hablar como habla la fe con los santos y las vírgenes de las catedrales.

Quien esté familiarizado con el arte mexicano percibirá sus numerosos ecos y ritmos en la escultura de Nissen: las columnas antropomórficas de Tula, el diseño romboidal del Cuadrángulo de las Monjas y el remate dentado del Palomar en Uxmal, la nariz ganchuda del dios de la lluvia Chac que sobresale de los templos de Chichén Itzá y de

Kabáh. Tales elementos —como es el caso en la obra de los grandes muralistas mexicanos— no intentan ser folklóricos ni encierran glorificaciones del pasado nacional. (Por supuesto, en Nissen, no vienen ni de su patria ni de su pasado). Tampoco intentan —como la imaginería africana y oceánica usada por los surrealistas— hacer las veces de íconos de otra realidad y transportarnos al mundo de los sueños o el de lo arcaico. No son nunca literales.

Lo que Nissen fabrica son fetiches: objetos dotados de poder, objetos que nos miran mirarlos. El origen del poder de un fetiche está en lo que en sí acumula: tradicionalmente, cada adorador le añadía algo al hacerle alguna súplica, y su fuerza estaba en la suma de las historias individuales relacionadas con él. Aunque Nissen es el único "autor" de esas acumulaciones, las reproduce en cada obra. Trabajando con un vocabulario de signos elementales, superpone capas de la historia que se funden unas con otras y se enmarañan.

Sin ídolos cuyos atributos nadie recuerda del todo; maquetas de monumentos para una futura civilización; máquinas de oscuras funciones; altares para un santuario doméstico. Objetos con los que uno podría ser enterrado.

Prólogo al catálogo de la exposición presentada por Brian Nissen en la Galería Joan Prats de Nueva York bajo el título de La edad del bronce

LAS POSIBILIDADES DE CAMBIO EN LA URSS

FERNANDO CLAUDÍN

Las reformas propuestas por Mijaíl Gorbachev son, según Fernando Claudín, ex-miembro del partido comunista español y experto en la Unión Soviética, en general positivas y alen-

tadoras en términos de la paz internacional. No obstante, señala, el sistema como tal no se alterará. En la siguiente entrevista, concedida a la periodista Patricia Politzer, del periódico chileno

La Epoca, Claudín se refiere al caso soviético y, además, analiza algunas de las experiencias recientes de la España socialista.

—¿A dónde va Gorbachev con sus reformas?

—Va a tratar de reformar el sistema sin cambiarlo, sin alterar sus rasgos esenciales.

—¿Qué es lo inamovible?

—En primer lugar, el papel del partido comunista como partido único, como la única forma de expresión política de la sociedad. Esto no sólo está legitimado por la ideología sino, además, por la constitución soviética, que en su artículo seis dice que el partido comunista orienta la sociedad soviética, determina su política interior y exterior, es el núcleo del Estado y de todas las organizaciones sociales, y todo esto lo hace de una manera científica porque se guía por el marxismo-leninismo.

—¿No hay posibilidades de una reforma constitucional?

—Si se liquidara el artículo seis sería un cambio de sistema y Gorbachev ha dicho claramente que no es lo que se propone.

—¿De qué está hablando cuando dice que hay que democratizar? ¿puede haber democracia con ese partido único y esa constitución?

El dice que sí y es verdad que puede haber un cierto margen de democracia. Tanto el partido como las demás instituciones —los sindicatos, los soviets— pueden tener un funcionamiento más democrático, ese es el sentido de sus palabras.

—¿Cuánto puede acercarse la URSS, sin cambiar su sistema, a la democracia como la entendemos en Occidente?

—Hay una diferencia radical en torno a la concepción de democracia. Mientras en Occidente pensamos que es necesario que existan diferentes expresiones políticas, en la URSS se piensa que hay una sola fuerza política —el partido comunista— que por su concep-

ción del mundo y su método de análisis de la realidad, es la única fuerza capaz de comprender cuáles son los problemas de la sociedad, cuál es la manera de resolverlos y cuál es el futuro mejor.

—Jhruschev también intentó una liberalización del sistema, pero fue de puto por el Comité Central. ¿Puede ocurrirle lo mismo a Gorbachev?

—Puede ocurrir, pero la historia no siempre se repite y ahora hay más condiciones para que esta experiencia salga adelante. Las razones por las que Gorbachev emprende estas reformas son muy profundas. En primer lugar, el sistema económico soviético ha llegado a un punto en el cual o se hacen cambios muy profundos o se van quedando atrás. Esta situación no sólo plantea problemas internos, en torno al nivel de la vida y la satisfacción de demandas sociales, sino también un problema muy serio a nivel internacional, que es la posibilidad de que la URSS pierda su status de superpotencia.

—Eso es exactamente lo que dice Kissinger. El sostiene que a la URSS le interesa volver a ser una superpotencia realmente poderosa y no le preocupan para nada la democracia y la libertad, como creen los occidentales.

—Kissinger es un político conservador, muy realista y muy inteligente, que ve las cosas desde el punto de vista de las relaciones de poder en el mundo y habla teniendo en cuenta los intereses de la otra superpotencia. Su lógica es impecable. Efectivamente, Gorbachev quiere reformar la URSS para hacerla más fuerte, aumentar su importancia en el mundo y, entre otras cosas, evitar que su retraso económico afecte también a su potencia militar. Pero también existe otro enfoque, el de la izquierda, de las fuerzas democráti-

cas y socialistas, que ven en estas reformas un progreso en relación con la situación anterior y una posibilidad de entenderse mejor con la URSS.

—En ese punto, Kissinger sostiene que mientras más fuerte sea la URSS, mayor es el peligro para la paz.

—No creo. Me parece que es una opinión ideológica que sobreentiende que la URSS es esencialmente la expresión del mal.

—Y usted, ¿qué opina sobre ese punto?

—Creo que estos cambios, al menos en una perspectiva previsible, favorecen las condiciones internacionales para la paz. No tanto por lo que Gorbachev piense, sino porque la URSS necesita un periodo de distensión internacional. Para hacer las reformas internas, necesita disminuir la carga militar, que es justamente uno de los factores que ha provocado la crisis de la economía soviética. Pero esto no quiere decir, y en eso Kissinger tiene razón, que Gorbachev acepte que el actual equilibrio de fuerzas se cambie desfavorablemente para la URSS.

—En el marco de estas reformas, ¿qué pasa con el resto de los países socialistas? ¿Pueden darse situaciones como las del 56 en Hungría o el 68 en Checoslovaquia?

—Ese es uno de los temores que tiene tanto Gorbachev como otros dirigentes. La desestalinización repercutió inmediatamente en el bloque, acentuando las tendencias a recuperar su independencia como países, sacudiéndose de la dominación soviética y del sistema. Mientras en la URSS el sistema actual tiene profundas raíces en la historia y en la realidad, a estos países les fue impuesto después de la Segunda Guerra Mundial y su instauración fue asegurada por la presencia del ejército soviético. El comunismo tenía muy poca influencia en estos países y aparece

ante estos pueblos como la expresión de una dominación externa. Este es uno de los obstáculos para las reformas de Gorbachev.

—*Aparte del partido único, ¿qué más es inalterable dentro del sistema soviético?*

—Lo que sustenta el monopolio del poder político: que todo lo decisivo de la economía esté en manos del Estado.

—*En el proceso de modernización, ¿hasta dónde puede abrirse la economía soviética?*

—Tiene un margen amplio, porque eso que es una base esencial del sistema ha sido llevado a extremos caricaturescos. No puede abrirse una cafetería si no es del Estado.

—*¿La burocracia soviética estará dispuesta a aceptar los cambios?*

—Los obstáculos para el cambio son enormes. Pero en la burocracia, igual que en el partido, han surgido los Gorbachev, personas nacidas del sistema que no quieren conservarlo. Actualmente, la sociedad soviética está dividida en todos sus niveles, en la dirección del partido, en los organismos intermedios, en la burocracia, en los intelectuales y en la misma clase obrera. Una buena parte de la clase obrera no quiere ningún cambio, porque hoy tiene seguro el empleo y no necesita trabajar.

—*¿Y qué pasa con los militares?*

—Esa es una de las grandes incógnitas. Una de las palabras claves de este cambio es *glasnost*, que se ha traducido como "transparencia" pero en realidad significa publicidad, en el sentido de publicar lo que ocurre y no ocultarlo, como ocurría antes hasta con los accidentes de aviación. Ha empezado a haber más *glasnost* en muchos aspectos de la vida soviética; la prensa informa de cosas que hasta antes eran tabú, como la delincuencia y las drogas, se discuten asuntos políticos, se dicen cosas que hace tres años hubieran sido objeto de represión; pero de lo que todavía no se dice nada es de las Fuerzas Armadas. Y los problemas generales de modernización tecnológica también afectan a las Fuerzas Armadas. Hay un sector de éstas muy avanzado, que se refleja en el armamento nuclear y la supremacía espacial; pero en la medida en que se logre el desarme, irá adquiriendo mayor importancia el armamento convencional y, en ese plano, la URSS tiene un retraso tecnológico evidente. Por lo tanto, hay una parte del ejército ligada a ese armamento con-

vencional y que tendría que ser reconvertido, tal como ocurre con el personal de las fábricas. Allí pueden surgir dificultades, pero de esto todavía no se habla, no ha llegado la *glasnost*.

ESPAÑA: SOCIALISMO SIN PARAÍSO

—*Y en España, ¿qué tiene de socialista el gobierno de Felipe González?*

R. —Dentro de las condiciones reales de la España de hoy, que son bastante difíciles, desde el punto de vista de la crisis económica que afecta a todo el mundo, el gobierno está tomando las medidas de reforma que son posibles dentro de esta situación y que tienden a crear una situación más favorable para que puedan aplicarse reformas aún más profundas.

—*¿Con este tipo de socialismo se puede llegar a cambiar el sistema?*

—Lo que se puede pedir a un partido socialista que gobierna un país en una situación dada, es que su política vaya en la dirección histórica de esa sociedad ideal que llamamos socialista. Pero la creación de esa sociedad socialista no es tarea de un año ni de 20, sino que es una perspectiva mucho más lejana.

—*¿Cómo es esa sociedad socialista a la que quiere acercarse?*

—Antes la sociedad socialista era el paraíso terrenal, una sociedad totalmente transparente y libre, sin clases sociales, sin conflictos económicos, sin antagonismos sociales. Hoy la opinión es más generalizada y no de un término. Un proceso social, político, económico y cultural en el que la sociedad sea cada vez más democrática. Si se puede afirmar teóricamente, a la luz de toda la experiencia y de todo el progreso de las ciencias sociales, que no habrá nunca una sociedad sin conflictos, sin problemas, sin diferencias, sin contradicciones, sin intereses sociales diversos.

—*¿Qué pasó con los comunistas españoles?*

—Dieron un ejemplo histórico sin precedentes de autodestrucción. La explicación es muy compleja. He escrito un libro de 600 páginas al respecto. Durante el franquismo el PCE era la fuerza más organizada y parecía que tendría un gran porvenir cuando llegara la democracia, pero la verdad es que, a pesar de su eurocomunismo, tenían una visión de la sociedad española muy equivocada. Después de la transición, la sociedad española quería un cambio, pero con un espíritu bastante modera-

do y que en ningún caso reprodujera las condiciones que llevaron a la guerra civil. Sin embargo, la estrategia del PCE se oponía a este sentimiento, ya que conducía a lo que llamaban "una ruptura revolucionaria" y la sociedad la percibía como el peligro de un nuevo enfrentamiento.

—*Usted fue uno de los promotores de la permanencia de España en la OTAN, ¿por qué?*

—Desde su origen, la OTAN ha sido una alianza necesaria para garantizar la seguridad externa de los países europeos con un régimen democrático. El enemigo externo potencial es el gran bloque soviético, debido a su naturaleza antidemocrática y a sus tendencias expansionistas. Por lo tanto, mientras ese bloque exista en su estado actual, esa alianza es necesaria.

—*¿Cómo se puede ser de izquierda hablando así de la URSS?*

—Porque la URSS no es la izquierda. ¿Cómo va a ser la izquierda una dictadura? El gran cambio ideológico es justamente dejar de considerar a la URSS como la fortaleza mundial de las revoluciones de izquierda.

—*¿Qué cosas son indispensables para ser de izquierda, tal como lo entienden hoy?*

—Considerar que la democracia es el marco indispensable para avanzar hacia el socialismo. Que esa democracia tiene que ser cada vez más amplia y abarcar cada vez más esferas de la vida política y social. Además, hace falta tener una posición moral en un sentido de los valores humanos de respeto, de tolerancia, de dignidad y de promoción de las riquezas del ser humano. Hay que luchar por la paz y desarrollar una economía en la que haya competitividad y estímulo, pero también un Estado que salvaguarde las necesidades generales e indispensables para el desarrollo del individuo y la sociedad.

—*¿Cómo se puede avanzar hacia el socialismo, aceptando la alternancia en el poder, para que cuando le toque a la derecha se retroceda lo avanzado?*

—Es que no se puede avanzar hacia el socialismo más que con toda la sociedad, con todos los trabajadores. En cuanto no se hace así, se le está diciendo al pueblo que es ignorante, que no sabe nada y que, por lo tanto, habría que educarlo, hacer una dictadura. Eso era lo que pensábamos antes, pero ahora ya sabemos a dónde conduce eso. La URSS ha sido el gran experimento.

MOTOBOMBO, RONCO Y SONORO...

PABLO ANTONIO CUADRA, JOSÉ MIGUEL OVIEDO,
OCTAVIO PAZ

UN BALANCE DEL PROCESO DE DEMOCRATIZACIÓN EN NICARAGUA

PABLO ANTONIO CUADRA

AMIGOS Y LECTORES me escriben de diversos países preguntándome sobre la realidad de Nicaragua en su apuesta entre democracia y totalitarismo.

No daré solamente mi opinión. Me reuní en las oficinas de *La Prensa* con los representantes de los partidos políticos e instituciones gremiales y laborales independientes y democráticas, para elaborar un balance del proceso de democratización en Nicaragua acordado en el tratado de paz centroamericano firmado en Esquipulas. El balance verifica objetivamente el cumplimiento o incumplimiento de los compromisos firmados, una vez vencida la fecha del 5 de noviembre del calendario de dicho tratado.

Para mayor conocimiento de mis lectores, copio la lista de las acciones que el Gobierno de Nicaragua se comprometió a cumplir para la citada fecha de noviembre. Estas son: 1) Decreto de Amnistía general. 2) Concertar el cese efectivo de fuego o de hostilidades. 3) Iniciar un auténtico proceso de democratización después derogado el Estado de Emergencia. 4) Cese de la ayuda a fuerzas irregulares o movimientos insurreccionales.

I. AMNISTÍA

Obligación: Emitir un amplio y general decreto de amnistía que garantice vida y libertad en todas sus formas, lo mismo que los bienes materiales y seguridad de las personas amnistiadas.

Examen de cumplimiento: No se ha dado decreto de amnistía. El Presidente hace la promesa de un posible decreto de amnistía reducida; promesa, además, condicionada a que cumplan sus obligaciones los otros países firmantes.

El Presidente agregó también otra promesa: la de un mil indultos. (La obligación firmada es de dar amnistía, no indultos). En resumen: no se ha cumplido con este compromiso que ya debía ser una realidad.

II. CESE DE FUEGO

Obligación: El gobierno se obliga a concertar un efectivo cese del fuego para el 5 de noviembre. El espíritu del compromiso es concertar el cese de hostilidades a través del diálogo.

Examen de cumplimiento: El gobierno ensayó ceses de fuego parciales, y creó "Comisiones de Paz" para recibir y amnistiar a quienes entregaran sus armas en sitios señalados. Pero el cese de fuego parcial fue una alteración del compromiso, pues se intentó convertir en rendición lo que se estipuló como concierto de paz entre los contendientes.

Hasta el 5 de noviembre tanto el Frente Sandinista como el gobierno rehusaron siquiera considerar cualquier posibilidad de negociación con la resistencia armada. El día 5 sorpresivamente el Presidente aceptó dialogar a través de un mediador. Posteriormente se le pidió al Cardenal Obando su mediación. En conclusión: Existe de positivo una nueva promesa, y tendrán que pasar otros treinta días para poder juzgar si la promesa de diálogo fue cumplida o se convirtió en una nueva estratagema o ardid para eludir el compromiso. Cada día de retraso del cese de fuego cuesta de 50 a 100 jóvenes sacrificados.

III. DEMOCRATIZACIÓN

Obligación: El Gobierno se compromete

a impulsar un auténtico proceso democrático pluralista y participativo y realizará de manera verificable las medidas conducentes al establecimiento y, en su caso, al perfeccionamiento del sistema democrático, representativo y pluralista. Para esto se obliga: A) a derogar el Estado de Emergencia; B) a dar completa libertad de prensa, radio y televisión; C) pluralismo político, con libertad de expresión, de organización y manifestaciones y libre movilidad, etc.

Examen de cumplimiento: No se ha levantado el Estado de Emergencia. Hasta hoy solamente se ha prometido enviarlo al Consejo de Estado, pero condicionándolo también a que "cese la agresión contra el pueblo". Con la ley de Emergencia vigente ningún nicaragüense tiene garantías; las libertades que podamos gozar son concesiones; no hay régimen de derecho y por lo tanto el espíritu de reconciliación, tanto como las seguridades y garantías para el regreso de los exiliados o para la convivencia de los nicaragüenses aún no existen.

El gobierno ha permitido la publicación del diario *La Prensa* y la apertura de "Radio Católica" únicamente. Sin embargo, el propio Presidente Ortega ha declarado a los periodistas en Washington (el día 11 de noviembre) que si el Congreso concede los 270 millones para la Contracierre *La Prensa* y suprime el espacio de libertad política que le ha "dado" al pueblo de Nicaragua. La libertad de expresión, por tanto, está sujeta a esta irracional lógica y a esta arbitrariedad. Por otra parte, no se ha permitido la libre salida de noticieros radiales, ni la solicitada apertura de un canal de televisión. Se han permitido manifes-

taciones públicas de partidos políticos.

IV. RECONCILIACIÓN NACIONAL

Obligaciones: Aparte del decreto de amnistía tratado arriba, el Gobierno debe realizar acciones de reconciliación y crear mecanismos que permitan el diálogo con independientes y opositores. Debe crear también una Comisión Nacional de Reconciliación.

Examen de cumplimiento: Se creó la Comisión Nacional de Reconciliación integrándola con elementos afines al Gobierno excepto uno: El Cardenal Obando. Se ha convocado para el "Diálogo Nacional": primero se quiso limitar el número de partidos. Vencido ese obstáculo por la protesta general, se ha discutido bizantinamente un reglamento por el cual el Frente Sandinista quiere regir y dominar las discusiones. Hasta hoy no se ha llegado al diálogo —sino a sus preliminares—, y se notan intenciones dilatorias cuando el calendario de Esquipulas exige —en el lapso ya sobrepasado de 90 días— pasos concretos de democratización.

CONSIDERACIONES FINALES

1. Los incumplimientos convertidos en "promesas condicionadas" no han lo-

grado crear el clima de seguridad y garantías y menos aún de reconciliación que el Plan de Paz promueve y exige. II. A la falta de cumplimiento se debe agregar el agravante de un lenguaje oficial contradictorio, agresivo y belicista en contraste y con frecuencia en plena oposición con el espíritu del tratado de Esquipulas.

En el espacio de una semana se sucedieron cinco declaraciones: 1º) El Frente Sandinista —con presencia y asistencia del Presidente Ortega— leyó una declaración totalmente opuesta al diálogo para el cese del fuego y de espíritu cerrado al proceso democrático a pesar de lo firmado en Esquipulas por el Presidente Ortega. 2º) Pocos días después, el Vice-Presidente Ramírez ratificó el no diálogo y el mismo espíritu intratable. 3º) El 5 de noviembre Ortega declara que habrá diálogo con intermediario con la Contra. 4º) El diario *Barricada*, oficial del gobierno, informa ese suceso usando como titular principal, en grandes letras, no el diálogo sino la siguiente amenaza: "PALO Y PLOMO PARA LA CONTRA". 5º) Pocos días después, en el aniversario de la muerte de Fonseca Amador, Tomás Borge dice un discurso en el mismo tono belicista militarista que no deja resquicio alguno a un espíritu de reconciliación o a

un proceso de democratización. Ante tales manifestaciones verbales verdadas en el breve espacio de una semana, el pueblo se pregunta: —¿Cuál de ellas es la verdadera palabra del Sandinismo?

Mientras exista ese lenguaje resistente al espíritu democrático, la democracia no puede avanzar. Mientras simultáneamente, los compromisos se alejen transformados en promesas, la democracia no puede iniciar su proceso. Mientras se siga manteniendo, detrás de la palabra Paz, el espíritu belicista, la convocatoria de nuevos jóvenes a las filas de un ejército partidista y se siga proclamando el orgullo de hacer prevalecer la metralleta sobre la opinión y las balas sobre los votos... la democracia difícilmente puede abrirse camino y producir sus resultados de pacificación, entendimiento y convivencia.

Solamente la indomable voluntad libertaria del pueblo, conjugándose con una presión inteligente y coordinada de las democracias de América y Europa, pueden, unidas, derribar las resistencias y estructuras totalitarias del régimen de Managua, que, por otra parte, sufre una crisis profunda e insoluble, después de haber quebrado la economía nicaragüense y de afrontar el hambre: cosa que nunca había sucedido en nuestra historia.

CONTRARRONDA

NOTA AL PIE DE UN PARÉNTESIS

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

QUERIDO OCTAVIO: Después de leer tu artículo "Contrarronda" (*Vuelta* no. 131) sobre los problemas que afectan las relaciones entre Estados Unidos, México y Centro América, he escrito una pequeña nota para señalar algunos puntos de discrepancia relativos al caso nicaragüense:

1. Al comentar el plan de paz del Presidente Arias, señalas que su cumplimiento supone reconciliación nacional (diálogo y amnistía), democratización y elecciones libres. Y afirmas: "Lo primero afecta a Nicaragua y El Salvador... Lo segundo y lo tercero com-

peten fundamentalmente a Nicaragua" (p. 18). No veo bien por qué aísalas a Nicaragua al plantear esa exigencia. En ese país ya hubo elecciones libres. ¿Ortega es un dictador? Bueno, ha sido elegido abrumadoramente por el electorado nicaragüense, en sufragios a los que concurren partidos de oposición que tienen hoy representación en el poder legislativo. Democráticamente, habría que esperar que el sandinismo sea derrotado en las próximas elecciones (aunque me parece poco probable) y que el juego político exprese esa posición, pero no descono-

cer la legítima autoridad de Ortega como Presidente; otra cosa es el juicio político que podamos hacer sobre su régimen. Tal vez hayas querido decir que esas elecciones no fueron limpias. Bien sé que, si aplicásemos a las elecciones nicaragüenses los criterios que rigen para juzgar la limpieza de las elecciones en Suecia o Inglaterra, se nos haría más difícil defender el mandato resultante. Pero, ¿es Nicaragua el único o siquiera el peor caso? ¿Piensas tú que las elecciones que dieron el poder a José Napoleón Duarte en El Salvador fueron más ejemplares y que

éste ha cumplido mejor sus promesas?

2. En otro pasaje del "paréntesis" centroamericano te refieres a la actitud de Estados Unidos frente al plan Arias. Y escribes: "Lo menos que puede y debe hacer Washington es apoyar el plan de paz y suspender su ayuda a la resistencia armada (contras) *for the time being*, es decir, respetando los plazos que fija el plan..." (p. 18). Estoy totalmente de acuerdo con la primera

parte de la frase; no comprendo bien la restricción que plantea la fórmula *for the time being*. ¿Quiere eso decir que, si el proceso de democratización interno se interrumpiese, Estados Unidos tiene el derecho de continuar su intervención en asuntos que sólo competen a los nicaragüenses o a los latinoamericanos? ¿Significa que puede reiniciar entonces su guerra de guerrillas por delegación para imponer la "democracia"

a sangre y fuego? El plan Arias existe precisamente para eliminar crudas violaciones de la soberanía territorial centroamericana como la que representan los contras o cualquier otra intromisión extranjera, del color que sean. Por eso, donde usaste la fórmula *for the time being*, me habría gustado leer en cambio la palabra *forever*.

Los Ángeles, noviembre 27, 1987

AL BUEN ENTENDEDOR...

OCTAVIO PAZ

RESPONDO BREVEMENTE A los dos puntos de la carta de José Miguel Oviedo:

1. En mi artículo no pedí la celebración inmediata, ahora mismo, de elecciones en Nicaragua; señalé que era urgente iniciar las reformas democráticas convenidas en el plan de paz del Presidente Arias. Decía: "el gobierno de Nicaragua tendrá que modificar sustancialmente su política y volver al programa democrático que anima en sus orígenes a la revolución que derribó a Somoza". Un programa de reforma democrática debería contener, por lo menos, estos puntos: amnistía general, pluralismo, disolución de los Comités de Defensa Sandinista (la organización policíaca, calcada de Cuba, que controla los actos y las opiniones de la población), libertad sindical y de asociación, suspensión de las medidas que lesionan la vida y la cultura de las comunidades indígenas y auténtica libertad de prensa. Es claro que las elecciones libres, las de hoy o las de mañana, dependen de estas condiciones y no a la inversa. En El Salvador el gobierno de Duarte se esfuerza, no sin vacilaciones y contradicciones, en someter a la ley a las bandas sanguinarias de la ultraderecha; al mismo tiempo, procura continuar el diálogo con los grupos, no menos violentos, de la oposición armada. Los profesores que defienden a la dictadura sandinista desde las trincheras de las Universidades de los Estados Unidos, deberían preguntarse, antes que nada, si realmente el gobierno de Nicaragua

está cumpliendo con el plan de paz y de reformas democráticas firmado por los cinco Presidentes centroamericanos en Esquipulas. La respuesta la podrán encontrar en el artículo de Pablo Antonio Cuadra que aparece en este mismo número de *Vuelta*.

2. Una y otra vez he abogado por la

no intervención en los asuntos centroamericanos. Pero la no intervención que pido abarca no sólo a los Estados Unidos sino también a la Unión Soviética y a sus satélites, como Cuba y Alemania Oriental. La intervención de los tirios provoca, fatalmente, la de los troyanos...

