

La batalla de las versiones narrativas

TOMAS ELOY MARTINEZ*

Ilustraciones: Jorge Cortés

LO IMAGINARIO Y LA HISTORIA EN LAS NOVELAS DE LOS AÑOS 70

CUANDO el poder imperial español prohibió la imaginación, a mediados del siglo XVI, ciertas historias, crónicas y relaciones de América se convirtieron en vehículos de lo imaginario. El poder no admitía que los nuevos cristianos fueran capaces de discernir entre fábula y verdad, y temía que las mentiras de las fábulas resquebrajaran el aún frágil edificio de la fe. Sólo las verdades absolutas podían ser escritas y leídas, entendiendo por verdad la historia en el sentido ciceroniano (“testigo de los tiempos, maestra de la vida”), o las reflexiones y alabanzas que se ajustaban a la doctrina de la Santa Madre Iglesia. La verdad, como el poder, eran emanaciones de Dios: una y otro se confirmaban mutuamente.

Sin embargo, por los poros de la crónica y la historia fue infiltrándose la imaginación, y ciertos ramalazos de esa imaginación son ahora partes de la historia oficial: es decir, escrituras de la verdad, realidades canónicas incorporadas al *corpus* de nuestro pasado. El no ser, el puede ser, el debiera ser, quedaron allí congelados en un ya inquebrantable fue: *aquello fue*.

Las luchas entre la escritura y el poder se han librado siempre en el campo de la historia. Es el poder el que escribe la historia, afirma un viejo lugar común. Pero el poder sólo puede escribir la historia cuando ejerce control sobre quien ejecuta la escritura, cuando tiene completa majestad sobre su conciencia.

Ya el filósofo inglés R. G. Collingwood había subrayado en 1936 que sólo lo que se escribe es histórico. Y que aun lo escrito una vez, si no continúa escribiéndose infinitamente, pierde su valor documental. Una nota al pie de página puede convertirse en un libro, o en muchos libros. Y a la inversa, un acontecimiento magno de autenticidad segura, como la invención de la rueda o el hallazgo del fuego, terminan siendo míticos, pues nadie los registró por escrito.

Sólo lo que está escrito permanece, sólo lo que está escrito *es*: cuando esta posibilidad queda al descubierto, la novela advierte que tiene un arma poderosa entre las manos. Lo escrito, fábula o historia, es la versión última (pero no la definitiva) de la realidad.

En el siglo XIX, aquejado de cierta omnipotencia, el novelista se afanó por reconstruir minuciosamente toda brizna de la realidad, por reemplazar a Dios en la creación del mundo. Mario Vargas Llosa, epigono de la novela del siglo pasado, ha caracterizado en su prólogo a *Tirante el blanco* a esa “estirpe de suplantadores de Dios que pretenden crear en sus novelas una realidad total”.



* Profesor de la Universidad de Maryland (Estados Unidos)

Y ha citado los ejemplos de Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstói, Joyce, Faulkner. Podríamos añadir a Galdós en nuestra lengua, y en nuestro ámbito cultural a Machado de Assis.

La apuesta de las novelas que vamos a considerar es todavía más osada: no se trata ya de recrear el mundo, ni tan siquiera, como pretendía la llamada literatura comprometida, de transformarlo revolucionariamente mediante la palabra. La apuesta reside en cambiar la memoria de los hombres: en demostrar que todo lo que recordamos, y aun todo lo que somos, nunca es de una sola manera. Que la verdad no es una ni mucho menos absoluta, sino frágil y con innumerables facetas, como los ojos de la mosca.

Antes de observar de cerca ese fenómeno, les propongo retroceder. Fue el poder el que advirtió primero (hablo del poder político, del poder religioso) el extraño privilegio que la escritura tenía de hacer y deshacer la memoria, es decir, la realidad del pasado. En los sermones medievales, por ejemplo, se insistía en citar la autoridad de *lo escrito* para acentuar la fe de un público iletrado que asignaba valor mágico a la palabra escrita. Era frecuente y hasta digno de alabanza falsificar documentos y pruebas de milagros en sustitución de documentos perdidos o en apoyo de creencias arraigadas. No había en la Edad Media la menor incongruencia entre componer un poema devoto y propagar un fraude. Para Berceo, ambas eran vertientes de una sola obligación. Recuérdese que, hacia 1245, estuvo (Berceo) involucrado en la falsificación del documento de los votos de San Millán, con los que se logró hacer pagar a su monasterio (de San Millán) un tributo anual por parte de todos los pueblos de Castilla y algunos de Navarra.

Desde el segundo decenio del siglo XVI, y estimulado por los dictámenes de Juan Luis Vives, quien condenaba toda forma de invención, el poder imperial advirtió las erosiones que lo imaginario podía imponer a la homogeneidad de la fe cristiana. Cuatro años antes de su muerte, Carlos I emitió desde el monasterio de Yuste un edicto que prohibía en América la lectura de "libros de romances de materias profanas y fabulosas así como son libros de Amadís y otros desta calidad de mentirosas ystorias". Ya se sabe que, a pesar de la prohibición, la novela se abrió paso en las nuevas tierras. Las listas de embarque de los galeones españoles dan cuenta del ingreso de libros de caballerías, Quijotes y novelas pastoriles a través de los puertos de México, Perú y Nueva Granada. También se sabe que América produjo sus propias novelas, si bien sometiendo la imaginación a los códigos del ascetismo cristiano. Basten, como ejemplos, el *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo (1519); *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, fábula pastoril que Bernardo de Balbuena publicó en 1608, y *Los sirgueros de la Virgen* (1620) del mexicano Francisco Bramón, todas novelas anteriores a *El periquillo sarniento*.

Menos conocido es que, saltando sobre las férreas armaduras de los géneros, algunos de los mejores cronistas de Indias incorporaron lo imaginario a textos que se postulaban, desde sus mismos títulos, como reflejos celosos de la realidad. No hablo ya de las apariciones del apóstol Santiago en las batallas narradas por Bernal Díaz del Castillo y por el Inca Garcilaso, porque tales licencias no eran inusuales. Me refiero a las curaciones chamánicas, a las resurrecciones y a los árboles ardientes que confirieron fama de santo a Alvar Núñez Cabeza de Vaca, y que se consignan en su libro de *Naufragios* (1542) con la advertencia de que todo ello fue escrito "con tanta certinidad"; me refiero también, para citar sólo un ejemplo más, a las batallas de guerreros

solitarios y desarmados contra ejércitos infinitos, y a las versiones interminablemente confirmadas y desmentidas por el capitán Felipe de Utre sobre el país del Dorado, hasta que por fin, cuando lo tiene ante sus ojos, no sabe si es o no es ilusorio: todo lo cual se encuentra en la admirable *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela* (1723) de José de Oviedo y Baños, canto del cisne del barroco americano.

Aun aferrándonos a las leyes de los géneros, ¿cómo no admitir que estas crónicas están sembradas de saltos hacia lo imaginario, de fermentos de novelas, de violaciones de la historia? Novela, ha escrito Philippe Léjeune en *Le pacte autobiographique*, es sinónimo de ficción, pero también de escritura literaria: voluntad de escritura ficticia, por oposición a la chatura del documento, al grado cero del testimonio.

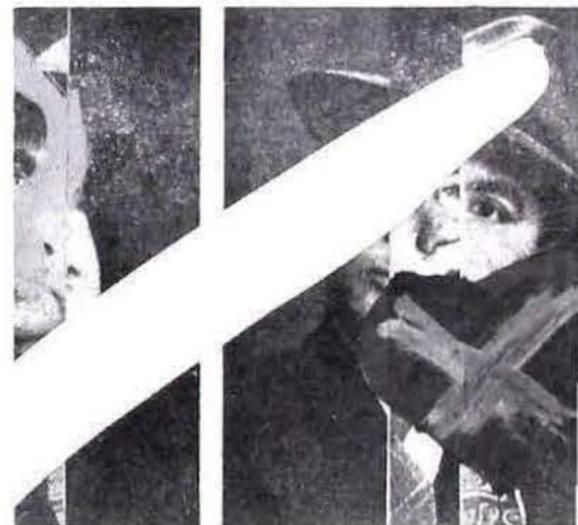
Esa apropiación de la memoria suelta o perdida es ya, en los cronistas de Indias, un rasgo de modernidad que reaparecerá en lo que podríamos llamar la novela histórica de los años setenta. Quien da en la tecla de esa batalla entre poder y escritura es Gilles Deleuze en *Proust et les signes*: el tiempo pasado o el perdido, dice Deleuze, es un tiempo de alguien, tuyo, mío, del primero que apoya sobre él la marca de su memoria o la de su lenguaje. La memoria no existe sin un sujeto que la posee, pero tampoco permanece sin un sujeto que la escribe. Los cronistas de Indias percibieron el riesgo antes que nadie: toda escritura, desde el momento en que es, ya es pasado. Recuérdese lo que hizo Bernal Díaz: corrigió, en su versión de la historia, la versión previa de Francisco López de Gómara; compuso un segundo juego de verdades. Hasta el momento en que Gómara cuenta los sucesos de Indias, no mediaba entre la aventura de la conquista y la narración de esa aventura otro lenguaje que el de la memoria; con Bernal Díaz, la narración queda mediatizada por las historias que otros han escrito antes que él: Gómara en particular. Pero todo es renovable, revisable, ajustable. También la historia fluye: hasta la historia de un momento único sigue fluyendo, se resiste a ser siempre la misma.

Ya Nietzsche había advertido que la historia sólo es efectiva en la medida en que introduce lo discontinuo en nosotros, en que nos descongela de la verdad, en la medida en que nos revela inestables, novelizables, criaturas por donde se cuele lo imprevisible. Así, la historia es una ficción que permite vislumbrar (pero no ver) la verdad, una fulgurante violencia narrativa que convierte la fuerza de lo escrito en fuerza de la naturaleza, el pasado en futuro, la memoria en acontecimiento.

Es en ese leve, lento proceso transfigurador de la palabra imaginaria en palabra histórica, y de la palabra histórica en poder que obliga a la realidad a tomar conciencia de sí misma, donde confluyen las crónicas de Indias y las grandes novelas contemporáneas de América Latina.

Al señalar esa confluencia no propongo una idea nueva. En cierto modo, ya el tema empezó a insinuarse en el coloquio sobre historia y ficción organizado por la Universidad de Yale en marzo de 1979. En el prólogo al coloquio, Roberto González Echevarría señala:

los escritores modernos han regresado a las fuentes coloniales para investirlas con una calidad literaria e iniciadora [. . .] La narrativa latinoamericana ha buscado con frecuencia sus orígenes, ha creado sus orígenes a partir de las crónicas (de Indias) [. . .]



A partir de la vanguardia, la novela va a asumir una forma radicalmente crítica ante la historia y ante cómo narrarla. En vez de la postura "científica" de la novela del XIX, que supone un observador privilegiado que mira desde fuera el mundo que describe con un instrumental científico e ideológico neutro, más allá de todo cuestionamiento, la novela — más próxima ahora a la filosofía y al mito— pondrá en tela de juicio precisamente los vehículos de pensamiento y observación y verá la historia presente en el mismo plano que la pretérita. (Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana, Caracas, Monte Avila Editores, 1984, págs. 10-11).

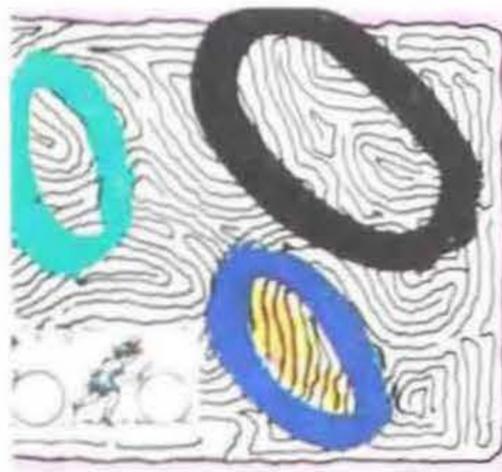
Retengamos dos aspectos de la postulación de González Echevarría. Por un lado, alude a un abandono de la postura científica del realismo del siglo pasado, según la cual el novelista es un observador privilegiado que mira el mundo desde fuera, en actitud de aparente y esforzada neutralidad. Esa neutralidad es la atalaya donde se sitúa deliberadamente Mario Vargas Llosa para componer *La guerra del fin del mundo*, imponiendo a cada bando en pugna y a cada personaje un sistema de claroscuros, pero el plan entero de la novela está sostenido por un rechazo del fanatismo y un horror ante los dogmas, lo cual es, en sí, una toma de partido ideológica, una renuncia a la neutralidad.

Pero, como se sabe, no hay texto sin ideología. Ya Terry Eagleton, en su *Criticism and Ideology* (Londres, NLB, 1976, págs. 72-75), subraya que ni el texto literario con su ilusión de libertad ni el texto historiográfico con su ilusión de objetividad dejan de ser gobernados por esa presión ideológica que sobre ellos ejerce cada meridiano de la realidad (una realidad que, pues sucede en el tiempo, es fatalmente histórica).

La otra observación de González Echevarría es correcta: al acercarse a la historia, la novela latinoamericana se acerca también a la filosofía y al mito, y



usa, como los cronistas de Indias, toda la panoplia del conocimiento para reconocer *su* realidad. A unos y a otros no les importa ya que tales conocimientos sean los de la tradición nacional. Se apropian de ellos, de donde quiera provengan. Reflexionemos un poco más sobre la idea de González Echevarría: Así como el propio Colón ilustra cada etapa de sus viajes con referencias a la Biblia y a los mitos griegos, y Garcilaso o Huamán Poma se lanzan al rescate de los relatos indígenas, y Oviedo y Baños refuerza la "veracidad" de su historia apoyándose sobre mitos sajones, Lezama Lima proclamará cuatro siglos después su derecho a abreviar en las fuentes escriturales chinas y Borges se apropiará de toda la cultura del universo en cada texto. Como proceso consciente, esa reclamación americana de todo el patrimonio cultural, ese



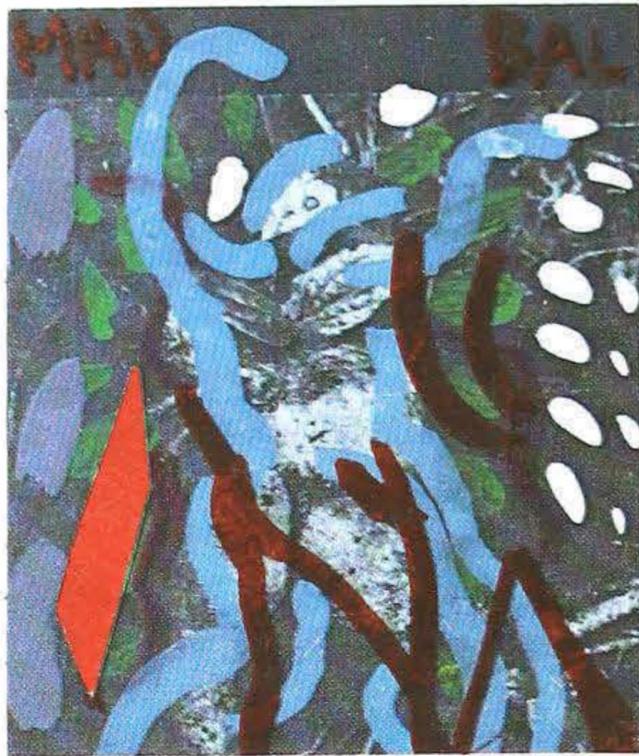
adiós al aislamiento nacionalista, ese punto final a los empobrecimientos del criollismo, se expresará en grandes novelas de los años sesenta: es el caso de *Rayuela*, de *Paradiso* y de *Cien años de soledad*. Y se confirmará en narraciones del decenio siguiente, tales como *Terra nostra* de Carlos Fuentes, *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, *El recurso del método* de Alejo Carpentier y *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa.

Sobre todo en éste y en García Márquez la atención a lo mítico está siempre supeditada a la pasión de narrar: lo mítico es tal sólo porque es narrado, porque es zona de cruce entre la realidad y la historia, zona de encuentro entre autor y lector. Mito y reflexión filosófica son excrescencias de esa operación que es narrar, contar, construir un mundo capaz no ya de transformar la realidad futura sino, lo que acaso sea más decisivo, de modificar la memoria del pasado.

En setiembre de 1978, en un ensayo publicado por un suplemento literario de Caracas, postulé que la línea mayor de la novela hispanoamericana estaba abriéndose hacia el discurso histórico. Siguiendo las ideas de Jean Pierre Faye en su *Théorie du récit* observaba yo una lucha de versiones narrativas (mejor dicho: una lucha por la escritura de la verdad) entre el poder político, que en aquellos tiempos era un solo haz con el poder militar, y algunos de nuestros novelistas mayores.

A una historia escrita por el poder y desde el poder (una historia complaciente con los triunfadores de cualquier época, congelada por el servilismo), los novelistas oponían una historia infinitamente reescribible, viva, dinámica: el reverso de esas investigaciones *definitivas* de las que tanto hablan los avisos publicitarios de las editoriales. Ya se sabe: *Lincoln*, al fin la biografía definitiva; o bien: la esperada traducción definitiva de la *Comedia* de Dante.

Sostenía yo en aquel ensayo que la atención de los novelistas al discurso histórico implicaba un salto mortal con relación a lo que podríamos llamar "la poética de los 60" (que era, como sabemos, una poética basada sobre la soberanía de la palabra). Y citaba, en mi apoyo, el tránsito de Julio Cortázar desde *Rayuela* y *62, Modelo para armar* a *Libro de Manuel*; el de Roa Bastos desde los frisos a distancia de *Hijo de hombre* a la reflexión totalizadora sobre la historia paraguaya de *Yo el Supremo*, el de Fuentes desde las meditaciones ontológicas de *Cambio de piel* a ese abrazo mortal con la historia que es *Terra nostra*, y aun la imprevisible travesía de Manuel Puig desde los mundos domésticos de *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* a los conflictos con su país y con su tiempo que expresan los personajes de *El beso de la mujer araña*.



imposibilidad absoluta de la verdad frente a la posibilidad infinita del conocimiento. Si bien ese aporte tenía en Borges al inevitable precursor, la poética del duelo se expresaba por primera vez (y casi al mismo tiempo) en *Terra nostra* y en *Yo el Supremo*.

Los personajes reales actuando como *dei ex machina* de lo imaginario en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, o los personajes imaginarios confirmando que la historia sucede no una sino muchas veces, como en *El simulacro*, anticipaban hasta qué punto Borges había intuido la importancia de ese duelo. Cuando Fuentes lo expresa en *Terra nostra*, el campo de batalla es la misma corte imperial que había cerrado las puertas de la imaginación en América. Recuérdese la escena: el Señor (apelativo que encubre apenas a Felipe II) dicta a Guzmán, su secretario, una suerte de confesión o testamento:

—Escribe, Guzmán, escribe, lo escrito permanece, lo escrito es verdad en sí porque no se le puede someter a la prueba de la verdad ni a comprobación alguna [. . .]

Lo escrito es lo histórico, entonces, aunque no sea lo verdadero. Dice luego el Señor:

[. . .] ¿en qué se funda un gobierno sino en la unidad del poder?, y semejante poder unitario, ¿en qué se funda sino en el privilegio de poseer el texto único, escrito, norma incambiable que supera y se impone a la confusa proliferación de la costumbre?

Así, la posesión de la historia es signo inequívoco del sitio donde está el poder. El poder no está sólo del lado de quien produce la historia oficial, sino —y sobre todo— del lado de quien la dicta o la escribe.

Cuando Augusto Roa Bastos expone la misma poética del duelo narrativo en *Yo el Supremo*, mediante el mismo recurso (un texto dictado por el Señor, Gaspar Rodríguez de Francia en este caso, a su secretario Patiño), el campo de batalla es América y, por eso mismo, la imaginación puede reivindicar allí su pleno valor subversivo, su principio de conocimiento, frente a los dogmas oficiales de la historia. “Olvida tu memoria”, dice el Supremo.

Escribir no significa convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea real. Lo irreal sólo está en el mal uso de la palabra, en el mal uso de la escritura [. . .]

La palabra sólo puede ser real, entonces, cuando es capaz de desprenderse de todos esos pólipos de significado, de esas “viscosidades” con que la tiñeron el mundo, la historia y la cultura preexistente. La palabra sólo es real cuando, como diría Barthes, es capaz de inexpresar lo tantas veces expresado, y devolver al lenguaje su inocencia primigenia, su exactitud esencial. La palabra sólo es real, podríamos corregir, cuando *además* de los antiguos y ya gastados sentidos están presentes en ella los sentidos nuevos, cuando se abre al mundo, cuando la historia entra y sale de ella como un viento saludable.

Seis años después de *Yo el Supremo*, en *La guerra del fin del mundo*, Mario Vargas Llosa referirá, a través de personajes que reproducen puntualmente las situaciones anteriores (un Señor, el barón de Cañabrava; un amanuense, el Periodista Miope: aunque allí no hay un poder que dicta y otro que copia, sino uno que marca la huella de su peso sobre la historia y otro que interpreta la historia), referirá —repito— cuál es la nueva estrategia que el poder político asume ante el poder de la palabra para neutralizarla. No se trata ya de prohibir la escritura y lectura de las fábulas, ni de incinerar lo escrito, sino de algo más astuto y más terrible. La estrategia es la indiferencia, la ceguera, la sordera. El poder no lee y, por lo tanto, la escritura no puede afectarlo: la escritura no lo alcanza, no lo toca. Es lo que masculla el barón de Cañabrava luego de despedir al periodista miope: “No lo recibiré ni lo escucharé más. Y si escribe ese libro sobre Canudos, tampoco lo leeré”. (De la misma estirpe es el comentario que suelo oír cuando algún dogmático discípulo de Perón se ve obligado a dialogar en público sobre mi último libro: “No leo novelas. Los políticos no podemos perder el tiempo en imaginaciones”).

Afirmada como acto de cuestionamiento contra la verdad absoluta y como acto de conocimiento ante el carácter múltiple y diverso de la verdad, la novela latinoamericana no difiere demasiado (en esas características) de la historia. Preciso es trazar aquí una línea de diferenciación entre la historia oficial, el dogma del poder, los textos trasegados por amanuenses serviles, y la historia que también se propone como principio de conocimiento, la historia de Lucien Febvre y de Fernand Braudel, por citar sólo dos ejemplos admirables. Ambas, historia y novela, salen a la caza de la realidad por diferentes caminos, como hemos visto, pero ambas coinciden en una certeza: no hay punto de llegada, la búsqueda es infinita, puesto que llegar es detenerse, callar, hundirse en el abismo (o la cárcel) de los dogmas, en tanto que la verdad es diversa, mudable, perpetuamente reescribible. Quien expresa con lucidez esa idea es Lucien Febvre en su *Examen de conciencia*: “La historia que se nos enseñaba a escribir —dice— no procuraba, en verdad, sino el endiosamiento del presente con la ayuda del pasado. Pero los historiadores se negaban a verlo, y a



decirlo". La historia oficial, que se proclama custodia de la verdad, silencia toda verdad que no se corresponda con sus dogmas; la historia oficial que se propone como adversaria de la mentira, al omitir y al callar, miente.

Pero la historia, por comprensiva y vasta que sea, por más avidez de conocimiento que haya en su búsqueda, no puede permitirse las dudas ni las ambigüedades que se permite la ficción: los hechos están allí, sucedieron, y si bien puede haber otros, esos nuevos hechos no desmienten los anteriores sino que los complementan. La historia opera por adición.

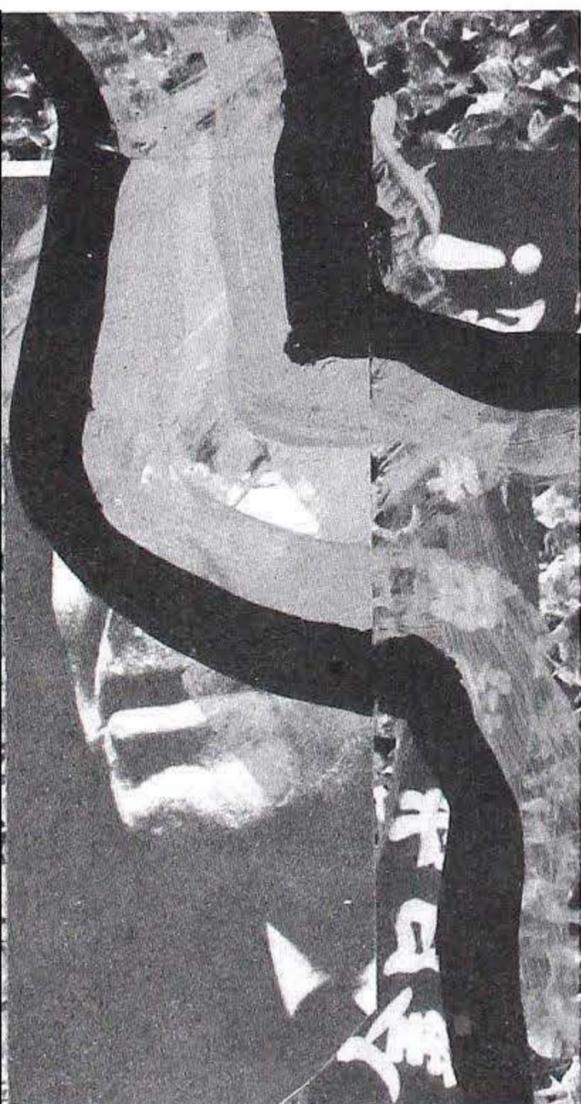
La ficción se mueve, en cambio, dentro de un territorio de constantes asombros. Todo lo que ahora es así podría ser distinto al volver la página, o distinto cuando vuelva a ser leído dentro de algún tiempo, tal como lo sugería memorablemente Pierre Ménard. La ficción entonces (o para ser más preciso, la novela), se mueve en un campo de interminables descubrimientos, conocimientos, re-conocimientos. Eso no significa que, al avanzar, el narrador vaya liberándose de las marcas de la tradición ni que respire un oxígeno más puro que el del poder. La escritura no es libre; o mejor dicho, como afirmaba Barthes, "la escritura, como libertad, sólo es un momento", sólo resplandece un momento en esa ilusión de libertad. Pero antes —en el Renacimiento o en el siglo XIX— no tenía conciencia de que ésas eran las reglas del juego, y ahora sí. Y en pocas literaturas esa conciencia de las reglas del juego es tan intensa como en la de América Latina.

Es como si el poder y los dogmas de la historia hubiesen creado sus anticuerpos. Hace tres o cuatro siglos, los cronistas de Indias infiltraban la imaginación de contrabando en sus textos pretendidamente históricos: la imaginación, como el agua en los desniveles, buscaba sus poros de salida. Había un señor que dictaba y un amanuense que escribía; en los breves relámpagos de distracción del señor, el amanuense dejaba caer sobre los textos el fuego de sus sueños. No se trataba de un acto de servilismo sino de servicio, ajustado a la cultura de la época. Era un pacto, una ceremonia de mutuo consentimiento.

Lo que el poder latinoamericano de los años setenta propone, en cambio, es una sumisión a su violencia. Quien no escribe coincidiendo por completo con el discurso del poder, está contra el poder. Para la escritura no quedan sino tres salidas: el silencio, es decir, la negación de su razón de ser; el exilio, es decir, la privación de su diálogo con el lector natural, que es otra de sus razones de ser; o la aceptación de la muerte.

A partir de esa adversidad que la obliga a jugarse a nada o todo, la novela elabora una estrategia de enfrentamiento directo: empieza a contar lo histórico de acuerdo con sus propias leyes, se atreve a imponer a los personajes el nombre propio de la realidad, atribuye a la historia y a la imaginación una misma jerarquía dentro del texto narrativo, y se opone a los dogmas del poder advirtiéndole que no hay dogma, que no puede haberlo, que una verdad puede ser muchas veces contada bajo luces distintas y aun opuestas pero todas verdaderas. Cada lector podrá, entonces, reescribir para sí la historia, en un acto de apropiación legítimo y además necesario. Es lo que Roa Bastos empezaba a insinuar en el discurso del Supremo:

Escribir es despegar la palabra de uno mismo. Cargar esa palabra que se va despegando de uno con todo lo de uno hasta ser lo de otro. Lo totalmente ajeno.



Y es también lo que el poder imperial sugiere, por boca del Señor, en *Terra nostra*, de Fuentes:

¿Tú nunca dudas, Guzmán, a ti nunca se te acerca un demonio que te dice, no fue así, no fue sólo así, pudo ser así pero también de mil maneras diferentes, depende de quién lo cuenta, depende de quién lo vio y cómo lo vio?

Es, si se me permite la osadía, lo que con mayor torpeza puse yo en boca de Perón, como preguntas y como respuestas que se abren hacia lo infinito, hacia la interminable corrección. La pregunta:

—Observen [a la mosca] —indica el General—. Vean esos ojos. Ocupan casi toda la cabeza. Son ojos muy extraños, de cuatro mil facetas. Cada uno de esos ojos ve cuatro mil pedazos diferentes de la realidad. A mi abuela Dominga le impresionaban mucho. Juan, me decía: ¿qué ve una mosca? ¿Ve cuatro mil verdades, o una verdad partida en cuatro mil pedazos? Y yo nunca sabía qué contestarle. . . .

La respuesta:

En mis archivos he conservado todas las explicaciones de la realidad: las que se veían en positivo y también las que se veían en negativo, porque tarde o temprano me servirían unas u otras [. . .] No puedo andar midiendo las cosas con la vara de un solo dogma.

No se les habrá escapado a ustedes que, en todos estos ejemplos, la imaginación (la novela) logra que sea el poder el que acepte la imposibilidad del dogma, el valor relativo de toda verdad. En todos ellos hay, también, un juego de preguntas y respuestas: el poder se pregunta y se responde a sí mismo. Tal vez no sea casual que, también en todos los casos, las preguntas estén colocadas después de todas las respuestas.

