

# FRACTAL

REVISTA CUATRIMESTRAL

NÚMERO 74



El tiempo más propicio para nacer  
no fue  
no es hoy.

*Henri Michaux*

Director Ilán Semo

Consejo Editorial

Elsa Cross, Claudio Lomnitz, Lorenzo Meyer,  
Carlos Monsiváis<sup>†</sup>, Carlos Montemayor<sup>†</sup>, Ricardo  
Pozas Horcasitas, Tomás Segovia<sup>†</sup>, Enrique Semo,  
Francisco Valdés Ugalde

Consejo de Redacción

José Luis Barrios, Antonio García de León,  
Jorge Fernández Granados, Fausto Alzati Fernández,  
Carlos López Beltrán, Benjamín Mayer Foulkes,  
Pedro Serrano, Mauricio Tenorio

Diseño

María José Farías

Edición

Alan Cruz, Ilya Semo,  
Maricruz Lira, Andrés Luna

# FRACTAL

NÚMERO 74

## Sumario

### LA X Y LA Y

Para una teoría de la potencia destituyente 9  
*Giorgio Agamben*

12 397. Fórmulas para poblar un desierto 33  
*Dante A. Saucedo*

### FUGAS SOBRE CERVANTES

Fractales quijotianos 43  
*Carlos Miranda*

Las otras andanzas de don Quijote.  
El *Ur-Quijote* o la leyenda primitiva 49  
*Daniel Sada*

La versión de Sancho Panza del Episodio  
de los Duques tal como él lo vivió y no  
precisamente como en el *Quijote* lo refiere  
Miguel de Cervantes (quien, la verdad sea  
dicha, no estaba allí para contarle y mucho  
menos para vivirlo) 71  
*José de la Colina*

Carta para excusarme de participar  
en un homenaje al *Quijote* 81  
*Julio Hubbard*

El lector apócrifo	91
<i>Javier García-Galiano</i>	
¿Leoncitos a mí? Sueños incompatibles	97
<i>Agustín Ramos</i>	
El puente y el río	121
<i>Gerardo de la Torre</i>	
El quijotismo o las desventuras de la virtud liberal en América Latina	129
<i>Armando González Torres</i>	

#### LÍNEAS PARA UN DÍA BREVE

El anacronismo como método de interpretación de imágenes del pasado	145
<i>Ilán Semo</i>	

Portada: Romer (Flickr), *Don Quijote de la Mancha*, 2012, fotografía.

*Fractal* es una publicación cuatrimestral editada por la Fundación Fractal. Número 74. Septiembre-Diciembre 2014. Año XIX. Volumen XIX. Distribuidora: Tinta Roja, Truenitos #21, Col. Villa de Coyocacán, México, D.F. ISBN: 978-607-96643-5-0. Los artículos firmados son responsabilidad de los autores. La Redacción no se hace responsable de los originales no solicitados con anterioridad. Dirección: Campeche 351-101, colonia Hipódromo-Condesa, delegación Cuauhtémoc, C.P. 06100, México, D.F. Teléfono y fax: 5286 9814.

© Los autores.

[www.mxfractal.org](http://www.mxfractal.org)  
[laventanafractal@gmail.com](mailto:laventanafractal@gmail.com)

L A X Y L A Y



## Para una teoría de la potencia destituyente\*

1. La arqueología de la política que fue puesta en cuestión por el proyecto “Homo sacer” no tenía como propósito criticar o corregir este o aquel concepto, esta o aquella institución de la política occidental; de lo que se trataba, más bien, era de revocar en la cuestión el lugar mismo así como la estructura originaria de la política, intentando así traer a la luz el *arcanum imperii* que constituía de algún modo su fundamento y que había permanecido, a la vez, plenamente expuesto y tenazmente escondido dentro de ella.

La identificación de la nuda vida como el referente principal de la política y de lo que con ella se pone en juego fue entonces el primer acto de la investigación. La estructura originaria de la política occidental consiste en una *ex-ceptio*, en una exclusión inclusiva de la vida humana que toma la forma de la nuda vida. Obsérvese

---

\* Traducido de Giorgio Agamben, “Epilogo. Per una teoria della potenza destituente”, en *Luso dei corpi. Homo sacer IV*, 2, Venecia, Neri Pozza Editore, 2014 [N. de los TT.].

la particularidad de esta operación: la vida no es en sí misma política —por eso debe ser excluida de la ciudad— y sin embargo, es precisamente la *exceptio*, la exclusión-inclusión de este Impolítico, lo que funda el espacio de la política.

Es importante no confundir la nuda vida con la vida natural. Es a través de la división y la captura en el dispositivo de la excepción que la vida asume la forma de la nuda vida, es decir, de una vida que ha sido escindida y separada de su forma. Es en este sentido como debe entenderse, al final de *Homo sacer I*, la tesis según la cual “la prestación fundamental del poder soberano es la producción de la nuda vida como elemento político originario”. Y es esta nuda vida (o vida “sacra”, si *sacer* designa en primer lugar una vida que puede ser asesinada sin cometer homicidio) lo que, en la máquina jurídico-política de Occidente, sirve como umbral de articulación entre *zoé* y *bios*, vida natural y vida políticamente cualificada. Y no será posible pensar otra dimensión de la política y de la vida si antes no logramos desactivar el dispositivo de la excepción de la nuda vida.

2. Durante la investigación, sin embargo, la estructura de la excepción que había sido definida respecto a la nuda vida se reveló en general como constituyente de todos los aspectos de la estructura del *arché*, tanto en la tradición jurídico-política como en la ontología. De hecho, no es posible comprender la dialéctica del fundamento que desde Aristóteles define a la ontología occidental, si no se comprende que ésta funciona como una excepción en el sentido apenas expuesto. La estrategia es siempre la misma: algo es dividido, excluido y empujado hacia el fondo y, precisamente a través de esta exclusión, es incluido como *arché* o fundamento. Es así para la vida, que en palabras de Aristóteles “se dice

de muchas maneras” —vida vegetativa, vida sensitiva, vita intelectual, siendo la primera de ellas excluida de modo que pueda servir como fundamento para todas las demás—, pero es así también para el ser, que se dice igualmente de muchas maneras, siempre que una de ellas haya sido separada para fungir como fundamento.

Es posible, después de todo, que el mecanismo de la excepción se encuentre vinculado constitutivamente al acontecimiento del lenguaje que coincide con la antropogénesis. De acuerdo con la estructura de la presuposición que hemos reconstruido, el lenguaje, adviniendo, excluye y separa de sí lo no lingüístico y, con el mismo gesto, lo incluye y captura como aquello con lo que éste está siempre ya en relación. La *exceptio*, la exclusión inclusiva de lo real del *logos* y en el *logos* es, entonces, la estructura original del acontecimiento de lenguaje.

3. En *Estado de excepción*, la máquina jurídico-política de Occidente fue entonces descrita como una doble estructura formada por dos elementos heterogéneos y, sin embargo, íntimamente coordinados: uno normativo y jurídico en sentido estricto (la *potestas*) y uno anómico y extrajurídico (la *auctoritas*). El elemento jurídico-normativo, en el que parece residir el poder en su forma eficaz y efectiva, necesita, sin embargo, del elemento anómico para poder ser aplicado a la vida; por otro lado, la *auctoritas* sólo puede afirmarse y cobrar sentido si se encuentra en relación con la *potestas*. El estado de excepción es el dispositivo que debe, en última instancia, articular y mantener juntos los dos aspectos de la máquina jurídico-política, instituyendo un umbral de indecidibilidad entre anomia y *nomos*, entre vida y derecho, entre *auctoritas* y *potestas*. Mientras los dos elementos permanezcan como correlatos, pero conceptual, temporal y personalmente diferenciados —como la contraposición

entre senado y pueblo en la Roma republicana, o entre poder espiritual y poder temporal en la Europa medieval— su dialéctica puede en cierto sentido funcionar. Sin embargo, cuando los dos elementos tienden a coincidir en una sola persona, cuando el estado de excepción en el que ambos se indeterminan se vuelve la regla, entonces el sistema jurídico-político se transforma en una máquina letal.

En *El Reino y la Gloria*, una estructura análoga fue traída a la luz en la relación entre reino y gobierno y entre inoperosidad\* y gloria. La gloria aparecía aquí como un dispositivo que busca capturar en el interior de la máquina económico-gubernamental aquella inoperosidad de la vida humana y divina que nuestra cultura parece incapaz de pensar y que, sin embargo, no cesa de ser invocada como el misterio último de la divinidad y del poder. Esta inoperosidad es, para la máquina, tan esencial que tiene que ser capturada y mantenida a toda costa en su centro bajo la forma de la gloria y de las aclamaciones que, todavía hoy, no cesan de cumplir con su función doxológica a través de los *mass media*.

Del mismo modo, unos años antes, en *Lo abierto*, la máquina antropológica de Occidente fue definida a través de la división y la articulación, al interior del hombre, de lo humano y lo animal. Al final del libro, el proyecto para una desactivación de la máquina que gobierna nuestra concepción del hombre exigía no ya buscar nuevas articulaciones entre lo animal y lo humano, sino más bien la exposición del vacío central,

---

\* Tradujimos literalmente el concepto de “*inoperosità*” usando el neologismo “inoperosidad”, frente a otras traducciones como “inoperatividad” o “inoperancia”, por dos motivos fundamentales: en primer lugar, para subrayar la distinción entre operación y obra (*opera, ergon*), es decir, para dejar abierto el camino para pensar una operación que no obstante permanece sin obra (nótese que el término “*inoperatività*” también existe en italiano); en segundo lugar, para evitar cancelar su carácter dinámico que está más acá del activo y del pasivo; un rasgo del concepto que en el término “inoperancia”, a nuestro aviso, adquiere un tono más bien estático o de pura pasividad. [N. de los TT.]

del hiato que separa —dentro del hombre— al hombre y el animal. Aquello que —una vez más bajo la forma de la excepción— había sido separado y después articulado conjuntamente en la máquina, tenía que ser restituido a su división para que una vida inseparable, ni animal ni humana, pudiera eventualmente aparecer.

4. En todas estas figuras está operando un mismo mecanismo: el *arché* se constituye escindiendo la experiencia facticia\* y rechazando hacia el origen —es decir, excluyendo— una mitad de ella para después rearticularla con la otra, incluyéndola como fundamento. De este modo la ciudad se funda sobre la escisión de la vida en vida nuda y vida políticamente cualificada, lo humano se define a través de la exclusión-inclusión de lo animal, la ley a través de la *exceptio* de la anomia, el gobierno a través de la exclusión de la inoperosidad y de su captura en forma de gloria.

Si tal es la estructura del *arché* en nuestra cultura, entonces el pensamiento se encuentra aquí frente a una dura tarea. No se trata de pensar, como en general hasta ahora se ha hecho, nuevas y más eficaces articulaciones de los dos elementos, jugando las dos mitades de la máquina una contra la otra. Tampoco se trata de regresar arqueológicamente a un inicio más originario: la arqueología filosófica no alcanza otro inicio más que aquel que puede, eventualmente, resultar en la desactivación de la máquina (en este sentido la filosofía primera es siempre filosofía última).

El problema ontológico-político fundamental es hoy, no la obra, sino la inoperosidad, no la búsqueda afanosa e incesante de una nueva

---

\* El término *fattizia* está asociado a traducciones italianas de Heidegger (por ejemplo para *faktische Leben*), y en italiano tiene la particularidad de acentuar el carácter artefacto o ficticio sobre el factual. Quizá “experiencia arte-fáctica” sería otra posible traducción. [N. de los TT].

operatividad, sino la exhibición del vacío incesante que la máquina de la cultura occidental resguarda en su centro.

5. En el pensamiento de la modernidad, los cambios políticos radicales han sido pensados a través del concepto de un “poder constituyente”. Hoy en día poder constituido presupone en su origen a un poder constituyente que, a través de un proceso que tiene comúnmente la forma de una revolución, lo actualiza en el ser y lo garantiza. Si nuestra hipótesis sobre la estructura del *arché* es correcta y si hoy el problema ontológico fundamental no es la obra, sino la inoperosidad, y si ésta puede, sin embargo, atestiguar sólo respecto a una obra, entonces el acceso a una figura diferente de la política no podrá tener la forma de un “poder constituyente”, sino más bien la de algo que podemos provisionalmente llamar “potencia destituyente”. Y si al poder constituyente corresponden revoluciones, motines y nuevas constituciones, es decir, una violencia que funda o constituye un nuevo derecho, para la potencia destituyente se deben pensar estrategias completamente diferentes, cuya definición es la tarea de la política que viene. Un poder que sólo ha sido derribado con una violencia constituyente resurgirá tomando otra forma, en la incesante, inconsignable, desolada dialéctica entre poder constituyente y poder constituido, violencia que funda el derecho y violencia que lo conserva.

La paradoja del poder constituyente es, precisamente, que sin importar lo mucho que los juristas subrayen en mayor o menor medida su heterogeneidad, éste permanece inseparable del poder constituido, con el que forma un sistema. Así, por un lado, se afirma que el poder constituyente se sitúa fuera del Estado, que existe sin él y que continúa

permaneciendo externo respecto al Estado también después de su constitución, mientras que el poder constituido que emerge no existe más que en el Estado; pero, por el otro, este poder originario e ilimitado —que podría, como tal, amenazar la estabilidad del ordenamiento— termina necesariamente por ser confiscado y capturado en el poder constituido al que dio origen y en el cual no sobrevive más que como el poder de revisar la constitución. Incluso Sieyès, quizá el teórico más intransigente respecto a la trascendencia del poder constituyente, debe, al final, limitar drásticamente su omnipotencia, no dejándole mayor existencia que aquella sombría del *Jury constitutionnaire*, al que está asignada la tarea de modificar, según procedimientos rigurosamente establecidos, el texto de la constitución.

Aquí parecen repetirse, en su forma secularizada, las paradojas con las que los teólogos debían medirse cuando afrontaban el problema de la omnipotencia divina. Ésta implicaba de hecho que Dios habría podido hacer cualquier cosa, incluyendo destruir el mundo que había creado o anular o subvertir las leyes providenciales con las que habría querido dirigir a la humanidad hacia la salvación. Para contener estas consecuencias escandalosas de la omnipotencia divina, los teólogos distinguieron entre potencia absoluta y potencia ordenada: *de potentia absoluta*, Dios puede hacer cualquier cosa; pero *de potentia ordinata*, es decir, una vez que ha querido alguna cosa, por eso mismo también su potencia se encuentra limitada.

Así como la potencia absoluta no es, en realidad, otra cosa que lo que se presupone para la potencia ordenada, eso que necesita para garantizar su propia validez incondicional, de igual modo puede decirse que el poder constituyente es aquello que el poder constituido debe presuponer para darse un fundamento y legitimarse. De acuerdo con

el esquema que hemos descrito tantas veces, constituyente es aquella figura del poder en la que una potencia destituyente es capturada y neutralizada, asegurando así que ésta no pueda dirigirse contra el poder o el orden jurídico como tal, sino sólo contra una determinada figura histórica suya.

6. Por eso el capítulo tres de la primera parte de *Homo sacer I* afirmaba que la relación entre poder constituyente y poder constituido es igual de compleja que aquella que Aristóteles instituye entre potencia y acto y que intentaba esclarecer la relación entre los dos términos como una relación de bando o abandono. El problema del poder constituyente muestra aquí sus irreductibles implicaciones ontológicas. Potencia y acto no son más que los dos aspectos del proceso de autoconstitución soberana del ser, en el que el acto se presupone como potencia y ésta se mantiene en relación con aquél a través de su propia suspensión, su propio poder no pasar al acto y, por otra parte, el acto no es más que una conservación y una “salvación” (*soteria*) —en otras palabras, una *Aufhebung*— de la potencia.

A la estructura de la potencia, que se mantiene en relación con el acto precisamente a través de su poder no ser, corresponde la del bando soberano, que se aplica a la excepción desaplicándose. La potencia (en su doble aspecto de potencia y potencia de no) es el modo a través del cual el ser se funda soberanamente, es decir, sin nada que lo preceda ni determine que no sea, precisamente, su propio poder no ser. Y soberano es aquel acto que se realiza simplemente eliminando su propia potencia de no ser, dejándola ser, donándose a sí misma. (Agamben, p. 54).

De ahí la dificultad para pensar una potencia puramente destituyente, es decir, íntegramente separada de la relación soberana de bando que la vincula al poder constituido. El bando aparece aquí como la forma-límite de la relación, en la que el ser se funda manteniéndose en relación con un inconexo, que no es, en realidad, más que una presuposición de sí mismo. Y si el ser no es más que el ser “a-bandono” —es decir, el abandonado a sí mismo— de lo ente, entonces también categorías como la de “dejar-ser”, a través de la cual Heidegger intentó salir de la diferencia ontológica, permanecen internas a la relación de bando.

Por eso el capítulo sólo podía cerrarse enunciando el proyecto para una ontología y una política libradas de toda figura de la relación, incluso la figura de la forma-límite de la relación que supone el bando soberano:

Sería necesario pensar la existencia de la potencia sin ninguna relación con el ser en acto —ni siquiera en la forma extrema del bando y de la potencia de no ser— y el acto ya no como cumplimiento y manifestación de la potencia; ni siquiera en la forma del don de sí y del dejar ser. Esto implicaría, sin embargo, nada menos que pensar la ontología y la política más allá de toda figura de la relación, aunque ésta sea la de la relación-límite del bando soberano. (*Ibid.*, p. 55).

Sólo en este contexto sería posible pensar una potencia puramente destituyente, es decir, que no se resuelva nunca en un poder constituido.

⌘ *Es la secreta solidaridad entre la violencia que funda el derecho y la violencia que lo conserva lo que Benjamin pensaba en su ensayo Para una crítica de la violencia, intentando definir una forma de violencia que escapara a*

esta dialéctica: “Sobre una interrupción de este ciclo que se desarrolla en el ámbito de las formas míticas del derecho, sobre la destitución [Entsetzung] del derecho junto con aquellos poderes sobre los cuales se apoya (como éstos sobre aquél), y de manera definitiva, sobre la destitución de la violencia estatal, se funda una nueva época histórica” (Benjamin, p. 202). Sólo es neutralizado íntegramente un poder que ha sido vuelto inoperoso y que ha sido depuesto a través de una violencia que no mira a fundar un nuevo derecho. Benjamin identificaba esta violencia —o, según el doble significado del término alemán Gewalt, este “poder destituyente”— con la huelga general proletaria, que Sorel oponía a la huelga simplemente política. Mientras la suspensión del trabajo en la huelga política es violenta, “porque provoca [veranlasst, “ocasiona”, “induce”] sólo una modificación extrínseca de las condiciones de trabajo, la otra, como medio puro, está exenta de violencia” (ibid., p. 194). Ella, de hecho, no implica el retorno al trabajo “luego de concesiones exteriores y algunas modificaciones de las condiciones laborales”, sino la decisión de reanudar el trabajo sólo si éste ha sido íntegramente transformado y no es impuesto por el Estado, es decir, implica una “alteración que este tipo de huelga no provoca [veranlasst], sino que más bien realiza [vollzieht]” (idem.). En la diferencia entre veranlassen, “inducir, provocar”, y vollziehen, “cumplir, realizar”, se expresa la oposición entre el poder constituyente, que destruye y recrea siempre nuevas formas de derecho, sin jamás destituirlo definitivamente, y la violencia destituyente, que, en la medida en que depone de una vez por todas el derecho, inaugura inmediatamente una nueva realidad. “De ahí que la primera de estas operaciones da existencia a un derecho, mientras que la segunda, en cambio, es anárquica” (idem.).

Al inicio del ensayo, Benjamin define la violencia pura a través de una crítica de la relación que se da por hecho existe entre medios y fines. Mientras la violencia jurídica es siempre medio —legítimo o ilegítimo— respecto a un

*fin —justo o injusto—, el criterio de la violencia pura o divina no hay que buscarlo en su relación con un fin, sino en “una distinción en la esfera de los medios, sin tener en cuenta los fines que éstos persiguen” (p. 179). El problema de la violencia no es aquel, tantas veces perseguido, de identificar unos fines justos, sino el de “individuar una violencia de otro tipo... que no se refiera en general a ellos como medio, sino de alguna otra manera” (p. 196).*

*El problema aquí es la idea misma de instrumentalidad, que, a partir del concepto escolástico de “causa instrumental”, hemos visto caracterizar la concepción moderna del uso y la esfera de la técnica. Mientras éstas eran definidas por un instrumento que aparece como tal sólo en la medida en que es incorporado en la finalidad del agente principal, Benjamin tiene aquí en mente un “medio puro”, es decir, un medio que se muestra como tal, sólo en la medida en que se emancipa de toda relación con un fin. La violencia como medio puro no es nunca medio respecto a un fin: ella se testimonia sólo como exposición y destitución de la relación entre violencia y derecho, entre medio y fin.*

7. Una crítica del concepto de relación ha sido sugerida en el capítulo 2.8 de la segunda parte de la presente investigación, a propósito del teorema agustiniano: “toda esencia que se dice en modo relativo, es también algo exceptuando lo relativo” (*omnis essentia quae relative dicitur, est etiam aliquid excepto relativo*). Se trataba, para Agustín, de pensar la relación entre unidad y trinidad en Dios, es decir, de salvar la unidad de la esencia divina sin negar su articulación en tres personas. Hemos mostrado que Agustín resuelve este problema excluyendo y al mismo tiempo incluyendo la relación en el ser y el ser en la relación. La fórmula *excepto relativo* ha de leerse aquí de acuerdo con la lógica de la excepción: lo relativo es al mismo tiempo excluido e incluido en el

ser, es decir que la trinidad de las personas es capturada en la esencia-potencia de Dios, de modo tal que ésta se mantiene pero es diferente de aquélla. En palabras de Agustín, la esencia, que es y se dice en la relación, es algo que está fuera de la relación. Pero esto significa, de acuerdo con la estructura de la excepción soberana que hemos definido, que el ser es un presupuesto de la relación.

Podemos entonces definir la relación como aquello que constituye sus elementos presuponiéndolos, juntos, como separados. Así la relación deja de ser una categoría entre las otras y adquiere un rango ontológico especial. Tanto en el dispositivo aristotélico potencia-acto, como en la esencia-existencia de la teología trinitaria, la relación es inherente al ser según una ambigüedad constitutiva: el ser precede a la relación y existe fuera de ella, pero se encuentra siempre ya constituido a través de la relación e incluso en ella como su presupuesto.

8. Es en la doctrina escotiana del ser formal donde el rango ontológico de la relación encuentra su más coherente expresión. Por una parte, él retoma el axioma agustiniano y lo precisa en la forma *omne enim quod dicitur ad aliquid est aliquid praeter relationem* (“aquello que se dice respecto a algo es algo fuera de la relación” — *Op. Ox.*, I, d. 5, q. 1, n. 18; cf. Beckmann, p. 206). La corrección muestra que lo que está en juego para Escoto es el problema de la relación como tal: si, como él escribe, “la relación no está incluida en el concepto de absoluto” (*ibid.*), lo que consigue es que el absoluto esté siempre ya incluido en el concepto de relación. Con una aparente inversión del teorema agustiniano, que trae a la luz la implicación que permanecía escondida, él puede por lo tanto escribir que *omne relativum est aliquid excepta relatione* (“todo relativo es algo exceptuada la relación” — *ibid.*, I, d. 26, q. 1, n. 33).

Lo decisivo, en cualquier caso, es que para Escoto la relación implique una ontología, o sea una forma particular del ser, que él define con una fórmula que encontrará fortuna en el pensamiento medieval, como *ens debilissimum*: “entre todos los entes la relación es un ser debilísimo, porque es solamente el modo de ser de dos entes uno respecto a otro” (*relatio inter omnia entia est ens debilissimum, cum sit sola habitudo duorum* — *Super praed.*, q. 25, n. 10). Pero esta forma ínfima del ser —que, en cuanto tal, es difícil de conocer (*ita minime cognoscibile in se* — *idem.*)— desempeña, en realidad, en el pensamiento de Escoto —y, a partir de él, en la historia de la filosofía hasta llegar a Kant— una función constitutiva, porque ella coincide con la prestación específica de su genio filosófico, la definición de la distinción formal y del estatuto de lo trascendental.

Con la distinción formal Escoto ha pensado el ser del lenguaje, que no puede ser *realiter* diferente de la cosa que nombra, de otro modo no podría manifestarla y darla a conocer, pero debe tener alguna consistencia propia, de otro modo se confundiría con la cosa. Eso que se distingue de la cosa no *realiter*, sino *formaliter*, es su tener nombre: lo trascendental es el lenguaje.

9. Si a la relación corresponde un estatuto ontológico privilegiado, es porque en ella se expresa la misma estructura presuponente del lenguaje. Lo que afirma el teorema de Agustín es, de hecho, que “todo aquello que se dice entra en una relación y, por lo tanto, es también otra cosa antes y afuera de la relación (es decir, es un inconexo que ha sido presupuesto)”. La relación fundamental —la relación onto-lógica— pasa entre lo ente y el lenguaje, entre el ser y su ser dicho o nombrado. El *logos* es esta relación, en la que lo ente y su ser dicho son al mismo tiempo idénticos y diferentes, remotos e indistinguibles.

En este sentido, pensar una potencia puramente destituyente significa interrogar y revocar en la cuestión el estatuto mismo de la relación, manteniéndose abiertos a la posibilidad de que la relación ontológica no sea, en verdad, una relación. Esto significa confrontarse en un cuerpo a cuerpo decisivo con aquel ser debilísimo que es el lenguaje. Pero precisamente porque su estatuto ontológico es débil, el lenguaje, como Escoto había intuido, es difícilísimo de conocer y de aferrar. La fuerza casi invencible del lenguaje está en su debilidad, en su permanecer impensado y no-dicho en aquello que dice y en aquello de lo cual se dice.

Por eso la filosofía nace en Platón precisamente como un intento de ir al fondo de los *logoi*, y como tal, la filosofía tiene inmediatamente y desde el principio un carácter político. También por eso, con Kant, cuando lo trascendental cesa de ser aquello de lo que el pensamiento va al fondo y se vuelve, en cambio, la fortaleza en la cual el pensar se atrinchera, entonces la filosofía extravía definitivamente su relación con el ser y la política entra en una crisis decisiva. Una nueva dimensión para la política solamente se abrirá cuando los hombres —los seres que tienen el *logos* en la misma medida en la que son poseídos por él— vayan al fondo de esta debilísima potencia que los determina y que los implica tenazmente en un error —la historia— que parece interminable. Sólo entonces —pero este “entonces” no es futuro sino que está siempre en curso— será posible pensar la política fuera de toda figura de la relación.

10. Así como la tradición de la metafísica siempre ha pensado lo humano en la forma de una articulación entre dos elementos (naturaleza y *logos*, cuerpo y alma, animalidad y humanidad), del mismo modo la filosofía política occidental siempre ha pensado lo político en la figura de la

relación entre dos figuras que se trataba de mantener unidas: la nuda vida y el poder, la casa y la ciudad, la violencia y el orden instituido, la anomia (la anarquía) y la ley, la multitud y el pueblo. Desde la perspectiva de nuestra investigación, tenemos en cambio que intentar pensar lo humano y lo político como aquello que resulta de la desconexión de estos elementos e investigar no el misterio metafísico de su conjunción, sino el misterio práctico y político de su disyunción.

Tenemos la definición de la relación como aquello que constituye a sus elementos presuponiéndolos, juntos, como separados. Así, por ejemplo, en las parejas viviente/lenguaje, poder constituyente/poder constituido, nuda vida/derecho, es evidente que los dos elementos se definen y se constituyen en todas las ocasiones mutuamente a través de su relación opositiva y, en cuanto tales, no pueden preexistir a ella; y, sin embargo, la relación que los une los presupone como separados. Lo que durante esta investigación hemos definido como bando es el vínculo, al mismo tiempo atractivo y repulsivo, que liga los dos polos de la excepción soberana.

Llamamos destituyente a una potencia capaz de deponer en cada ocasión las relaciones ontológico-políticas para hacer aparecer entre sus elementos un contacto (en el sentido de Colli, pp. 301-302). El contacto no es un punto de tangencia ni un *quid* o una sustancia en la cual los dos elementos se comunican: éste es definido solamente por una ausencia de representación, sólo por una cesura. Donde una relación es destituida e interrumpida, sus elementos estarán en este sentido en contacto, porque se exhibe entre ambos la ausencia de toda relación. Así, en el punto en el que una potencia destituyente exhibe la nulidad del vínculo que pretendía mantenerlos juntos, nuda vida y poder soberano, anomia y *nomos*, poder constituyente y poder constituido se muestran en contacto sin ninguna relación; pero, por eso mismo, aquello que había sido separado de sí y

capturado en la excepción —la vida, la anomia, la potencia anárquica— aparece ahora en su forma libre, íntegra y sin libaciones.

11. La proximidad entre la potencia destituyente y aquello que, durante esta investigación, hemos nombrado con el término “inoperosidad” se muestra aquí claramente. En ambas está en juego la capacidad de desactivar y volver inoperante algo —un poder, una función, una operación humana— sin simplemente destruirlo, sino más bien liberando las potencialidades que en él habían quedado inactuales y permitiendo así un uso diferente.

Un ejemplo de una estrategia destituyente y no destructiva ni constituyente es la de Pablo ante la ley. Pablo expresa la relación entre el mesías y la ley con el verbo *katargein*, que significa “volver inoperante” (*argos*), “desactivar” (el *Thesaurus* de Estienne lo explica como *reddo aergon et inefficacem, facio cessare ab opere suo, tollo, aboleo*). Así Pablo puede escribir que el mesías “volverá inoperante [*katargese*] todo poder, toda autoridad y toda potencia” (*I Cor.*, 15, 24) y, al mismo tiempo, que “el mesías es el *telos* [es decir, fin y cumplimiento] de la ley” (*Rom.*, 10, 4): inoperatividad y cumplimiento aquí coinciden perfectamente. En otro pasaje dice de los creyentes que ellos han sido “vueltos inoperosos [*katargethemien*] respecto a la ley” (*Rom.*, 7, 6). Las traducciones frecuentes de este verbo como “destruir, anular” no son correctas (la Vulgata lo traduce más cautelosamente como *evacuari*), tanto así que Pablo en un pasaje famoso afirma querer “mantener la ley” (*nomon istanomen* — *ibid.*, 3, 31). Lutero, con una intuición cuyo alcance no debió de escapársele a Hegel, traduce *katargein* con *aufheben*, es decir, con un verbo que significa tanto “abolir” como “conservar”.

En cualquier caso, es seguro que para Pablo no se trata de destruir la ley, que es “santa y justa”, sino de desactivar su acción respecto al

pecado, porque es a través de la ley como los hombres conocen el pecado y el deseo: “no habría conocido el deseo si la ley no hubiera dicho: ‘no desear’; tomando impulso del mandamiento, el pecado ha vuelto operante [kateirgasato, “ha activado”] en mí todo deseo” (*ibid.*, 7, 8).

Es esta operatividad de la ley lo que la fe mesiánica neutraliza y vuelve inoperante, sin por ello abolir la ley. La ley que es “mantenida” es una ley destituida de su poder de mando, es, pues, una ley no ya de los mandatos y de las obras (*nomos ton entolon* — *Ef.*, 2, 15; *ton ergon* — *Rom.*, 3, 27), sino de la fe (*nomos pisteos* — *idem.*). Y la fe es esencialmente no una obra, sino una experiencia de la palabra (“la fe desde la escucha y la escucha a través de la palabra” — *ibid.*, 10, 17).

En otras palabras, el mesías funciona en Pablo como una potencia destituyente de las *mitzvot* que definen la identidad judía, sin por ello constituir otra identidad. Lo mesiánico (Pablo no conoce el término “cristiano”) no representa una nueva y más universal identidad, sino una cesura que pasa a través de toda identidad; tanto la del judío como la del gentil. El “judío según el espíritu” y el “gentil según la carne” no definen una identidad ulterior, sino solamente la imposibilidad para toda identidad de coincidir consigo misma; es decir, su destitución en cuanto identidad: judío como no judío, gentil como no gentil. (De acuerdo con un paradigma de este tipo, es verosímil que podría pensarse una destitución del dispositivo de la ciudadanía).

Coherentemente con estas premisas, Pablo, en un pasaje decisivo de *I Cor.*, 7, define la forma de vida del cristiano a través de la fórmula *hos me* (“como no”):

Esto luego digo, hermanos, el tiempo se ha contraído: lo que resta es para que los que tienen una mujer sean como no teniéndola y los que lloran como no llorando y los que tengan alegría como no teniéndola y

aquellos que compran como no poseyendo y los que usan el mundo como no abusándolo. Así pasa la figura de este mundo.

El “como no” es una deposición sin abdicación. Vivir en la forma del “como no” significa destituir toda propiedad jurídica y social, sin que esta deposición funde una nueva identidad. Una forma-de-vida es, en este sentido, aquella que incesantemente depones las condiciones sociales en las que se encuentra viviendo, sin negarlas, sino simplemente usándolas. Si, escribe Pablo, en el momento de la llamada te encontrabas en la condición de esclavo, no te preocupes: pero si además quieres volverte libre, más bien haz uso (*chresai*) de tu condición de esclavo (*ibid.*, 7, 21). “Hacer uso” nombra aquí el poder deponente de la forma de vida del cristiano, que destituye “la figura de este mundo” (*to schema tou kosmou toutou*).

12. Es éste el poder destituyente que tanto la tradición anárquica como el pensamiento del siglo XX intentaron definir sin nunca verdaderamente lograrlo. La destrucción de la tradición en Heidegger, la deconstrucción del *arché* y la fractura de las hegemonías en Schürmann, aquello que, tras las huellas de Foucault, he llamado “arqueología filosófica”, son todos intentos pertinentes, pero insuficientes, de regresar a un *a priori* histórico para destituirlo. Pero también buena parte de la práctica de las vanguardias artísticas y de los movimientos políticos de nuestro tiempo puede ser vista como el intento —tantas veces miserablemente fallido— de actuar una destitución de la obra, que en cambio ha terminado por recrear en todas partes los dispositivos museales y los poderes que pretendía deponer y que ahora parecen mucho más oprimidos en la medida en que carecen de toda legitimidad.

Benjamin escribió una vez que no hay nada más anárquico que el orden burgués. En el mismo sentido, Pasolini pone en boca de uno de los jefes de Saló que la verdadera anarquía es la del poder. Si esto es verdad, se comprende entonces por qué el pensamiento que intenta pensar la anarquía —como negación de “origen” y “mando”, *principium* y *princeps*— permanezca prisionero en aporías y contradicciones sin fin. Dado que el poder se constituye a través de la exclusión inclusiva (la *ex-ceptio*) de la anarquía, la única posibilidad de pensar una verdadera anarquía coincide con la lúcida exposición de la anarquía interna al poder. La anarquía es aquello que se vuelve pensable sólo en el punto en el que aferramos y destituimos la anarquía del poder. Lo mismo vale para todo intento de pensar la anomia: ésta se vuelve accesible sólo a través de la exposición y la deposición de la anomia que el derecho ha capturado dentro de sí en el estado de excepción. Esto es verdad también para el pensamiento que intenta pensar lo irrepresentable —el *demos*— que ha sido capturado en el dispositivo representativo de las democracias modernas: sólo la exposición de la *a-demia* interna a la democracia permite hacer aparecer el pueblo ausente que aquél pretende representar.

En todos estos casos, la destitución coincide sin residuos con la constitución, la posición no tiene otra consistencia que en la deposición.

⌘ El término *arché* significa en griego tanto “origen” como “mando”. A este doble significado del término corresponde el hecho de que, tanto en nuestra tradición filosófica como en la religiosa, el origen, aquello que da inicio y da existencia, no es solamente un exordio, que desaparece y cesa de actuar en aquello a lo que ha dado vida, sino que es también aquello que comanda y gobierna el crecimiento, el desarrollo, la circulación y la transmisión; en una palabra, la historia.

En un libro importante, *El principio de anarquía* (1982), Reiner Schürmann ha intentado deconstruir este dispositivo a partir de una interpretación del pensamiento de Heidegger. Así, él distingue en el último Heidegger el ser como puro venir a la presencia y el ser como principio de las economías histórico-epocales. A diferencia de Proudhon y de Bakunin, que no han hecho más que “desplazar el origen”, sustituyendo el principio de autoridad con un principio racional, Heidegger habría pensado un principio anárquico, en el cual el origen como venir a la presencia se emancipa de la máquina de las economías epocales y no gobierna ya el devenir histórico. El límite de la interpretación de Schürmann se muestra con evidencia en el mismo sintagma, voluntariamente paradójico, que da título al libro: el “principio de anarquía”. No basta con separar origen y mando, principium y princeps: como hemos mostrado en *El Reino y la Gloria*, un Rey que reina pero no gobierna no es uno de los dos polos del dispositivo gubernamental y jugar un polo contra el otro no es suficiente para detener su funcionamiento. La anarquía jamás puede estar en la posición de principio: ella sólo puede liberarse como un contacto, ahí donde tanto el arché en calidad de origen como el arché en calidad de mando son expuestos en su no-relación y neutralizados.

13. En el dispositivo potencia/acto, Aristóteles ha trabado juntos en una relación a dos elementos incompatibles: lo contingente (que puede ser y no ser) y lo necesario (que no puede no ser). De acuerdo con el mecanismo de la relación que hemos definido, él piensa la potencia como existente en sí, en la forma de una potencia de no o impotencia (*adynamia*) y el acto como ontológicamente superior y precedente a la potencia. La paradoja —y, al mismo tiempo, la fuerza— del dispositivo es que, si se le toma al pie de la letra, la potencia nunca puede traspasar en el acto y el acto anticipa ya siempre su propia posibilidad. Por eso Aristóteles debe pensar

la potencia como una *hexis*, un “habito”, algo que se “tiene” y el paso al acto como un acto de voluntad.

La desactivación del dispositivo es mucho más compleja. Aquello que desactiva la operosidad es ciertamente una experiencia de la potencia, pero de una potencia que, en la medida en que mantiene su propia impotencia o potencia de no, se expone en su no-relación con el acto. Poeta no es aquel que posee una potencia de hacer y, en cierto momento, decide ponerla en acto. Tener una potencia significa en realidad: estar a merced de la propia impotencia. En esta experiencia poética, potencia y acto ya no se encuentran en relación, sino inmediatamente en contacto. Dante expresa esta especial proximidad de potencia y acto cuando escribe, en *De monarchia*, que toda la potencia de la multitud está *sub actu*, “de otra forma se daría una potencia separada, lo cual es imposible”. *Sub actu* significa aquí, de acuerdo con uno de los posibles significados de la preposición *sub*, la coincidencia inmediata en el tiempo y en el espacio (como en *sub manu*, inmediatamente al alcance de la mano, o *sub die*, en seguida, en el mismo día).

En el punto en el que el dispositivo queda de esta forma desactivado, la potencia deviene una forma-de-vida y una forma-de-vida es constitutivamente destituyente.

✠ Los gramáticos latinos llamaban *deponentes* (depositiva o, también, absoluta o supina) a aquellos verbos que, parecidos a los verbos medios (que, tras las huellas de Benveniste, hemos analizado para buscar en ellos el paradigma de una ontología diferente) no puede decirse propiamente que sean ni activos ni pasivos: *sedeo, sudo, dormio, iaceo, algeo, sitio, esurio, gaudeo*. ¿Qué es lo que “deponen” los verbos medios o *deponentes*? Éstos no expresan una operación, más bien la *deponen*, la *neutralizan* y la *vuelven inoperosa* y, de

*esta forma, la exponen. El sujeto no es, en palabras de Benveniste, simplemente interno al proceso, sino que, habiendo depuesto su acción, se ha expuesto junto con ella. En la forma-de-vida, actividad y pasividad coinciden. Así, en el tema iconográfico de la deposición —por ejemplo en la deposición de Tiziano que está en el Museo del Louvre— Cristo ha depuesto completamente la gloria y la realeza que, de alguna manera, aún le correspondían estando en la cruz, y sin embargo, precisamente y sólo de este modo, cuando él se encuentra ya más allá de la pasión y de la acción, la destitución completa de su realeza inaugura la nueva edad de la humanidad redimida.*

14. Todos los seres vivientes son en una forma de vida, pero no todos son (o no siempre son) una forma-de-vida. En el punto en el que la forma-de-vida se constituye, ella destituye y vuelve inoperosas todas las formas de vida singulares. Es solamente viviendo una vida que se constituye una forma-de-vida como la inoperosidad inmanente en cada vida. Es decir, la constitución de una forma-de-vida coincide íntegramente con la destitución de las condiciones sociales y biológicas en las que ella se encuentra arrojada. La forma-de-vida es, en este sentido, la revocación de todas las vocaciones facticias, que depone y pone en tensión desde su interior con el mismo gesto en el que se mantiene y demora en ellas. No se trata de pensar una forma de vida mejor o más auténtica, un principio superior u otro lugar, que sobreviene a las formas de vida y a las vocaciones artificiales para revocarlas y volverlas inoperosas. La inoperosidad no es otra obra que sobreviene a las obras para desactivarlas y deponerlas: ella coincide íntegra y constitutivamente con su destitución, con el vivir una vida.

Se comprende entonces la función esencial que la tradición filosófica occidental ha asignado a la vida contemplativa y a la inoperosidad: la

forma-de-vida, la vida propiamente humana es aquella que, volviendo inoperosas las obras y las funciones específicas del viviente, las hace, por así decirlo, girar en el vacío, y de esta forma las abre a sus posibilidades. Contemplación e inoperosidad son, en este sentido, los operadores metafísicos de la antropogénesis, que, liberando al hombre viviente de todo destino biológico o social y de toda tarea predeterminada, lo vuelven disponible para esa particular ausencia de obra que nos hemos acostumbrado a llamar “política” y “arte”. Política y arte no son tareas ni simplemente “obras”: ellas nombran, más bien, la dimensión en la cual las operaciones lingüísticas y corpóreas, materiales e inmatrimales, biológicas y sociales, son desactivadas y contempladas como tales para liberar la inoperosidad que ha permanecido prisionera en ellas. Es en esto en lo que consiste el máximo bien que, según el filósofo, el hombre puede esperar: “una alegría nacida del hecho de que el hombre se contempla a sí mismo y su potencia de actuar”.

*Traducción del italiano:  
Vicens Alba Osante y Alan Cruz Barrera*

## BIBLIOGRAFÍA

Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Turín, Einaudi, 1995.

Jan Peter Beckmann, *Die Relationen der Identität und Gleichheit nach Johannes Duns Scotus*, Bonn, H. Bouvier, 1967.

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, I, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1977.

Giorgio Colli, *La ragione errabonda*, Milán, Adelphi, 1982.

12 397  
Fórmulas para poblar  
un desierto

1

Leah Goldberg preguntó alguna vez:

¿Cómo ha de poder un solo pájaro  
sostener el cielo entero  
sobre sus débiles alas  
por sobre el desierto?

Es una cuestión de números, pero también de geografías. De lugares extraños y deshabitados; de fugas, migraciones y soledad. Del peso que, aun en la mitad de un vuelo, el desierto puede comportar. ¿Cuántos pájaros se necesitan para cruzarlo? ¿Cuántos para poblarlo?

Durante su reclusión en la cárcel de Breslau, Rosa Luxemburgo se entretenía observando pájaros por su ventana, y leyendo sobre ellos. En

una carta a Hans Diefenbach comenta una de esas lecturas: durante las migraciones, aves que usualmente son predadores o presa viajan juntas, ayudándose a huir. “Cuando leo algo así —escribe Luxemburgo— empiezo a pensar que incluso la cárcel parece un lugar habitable”. Quizá la única manera de soportar el desierto sea viajar en grupo, mantenerse en fuga.

## 2

¿Qué es un desierto? Un páramo ajeno y desolado, un trozo de tierra que nadie puede reclamar como propio, un espacio que sólo puede ser poblado en movimiento. El desierto amenaza no por su vacío o por lo implacable de su sol, sino porque permanece inapropiable. Resulta imposible trazar líneas o marcar límites y distancias sobre él: basta un segundo de viento para que las huellas desaparezcan en la arena. Un desierto no puede ser la patria de nadie y, por eso, la única forma de habitarlo es el exilio.

¿Qué podría hacer un pájaro, un camello, un nómada, en un lugar así? Cruzarlo o huir de él, seguramente; enfrentarse a su sórdida planicie para poder volver a casa o llegar, al menos, a un oasis. ¿Quién podría, en esas circunstancias, pensar en escribir? ¿Sería posible, siquiera, hacerlo? En 1976, Juan Gelman salió de su país, obligado por la persecución de la dictadura militar. Nunca volvió a su patria para habitarla y, aun así, nunca dejó de escribir. En el desierto, sólo la poesía podía aligerar sus alas:

me desterraron de mi tierra/  
caminé por la tierra/

me deportaron de mi lengua/  
mi lengua me acompañó/

3

Ricardo Piglia escribió que hay algo territorial en juego en las literaturas y su circulación, “una cuestión de mapas y fronteras, ciertas rutas que lleva tiempo recorrer. Y quizá algo de la calidad de los textos tiene que ver con la lentitud con la que llegan a su destino”. Todo esto es cierto, pero quizá haya también cierto tipo de textos que no se limiten a transitar y recorrer países. Si la “literatura del exilio” existe es porque hay escrituras capaces de desplazar los límites mismos, de dislocar las geografías y producir nuevos territorios.

Un texto no es “exiliar” por el lugar en el que se escribe, o por el sitio de origen de su autor; lo es porque produce un espacio completamente ajeno y extraño; un territorio que es, a la vez, el único que el texto mismo podría habitar. La poesía del exilio huye para producir una tierra por poblar; permanece en fuga, acompañada de sí misma, porque sólo así le es posible sobrevivir. Gelman conoció esta experiencia y logró condensarla en un brevísimo poema:

no está en el mar mi casa/ni en el aire/  
en la gracia de tus palabras vivo

Por eso, la poesía de Gelman es profundamente exiliar, pero nunca nostálgica. No puede serlo: su escritura desplaza geografías y territorios y ese temblor trastoca, también, lo que alguna vez fue su patria: “no era perfecto mi país antes del golpe militar. Pero era mi estar, las veces

que temblé contra los muros del amor, las veces que fui niño, perro, hombre”. Pero “los límites del cielo cambiaron” y, con ellos, su país. Gelman no escribe para volver, sino para poder poblar el desierto que él mismo ha creado en su escritura. Para poder ser —otra vez— perro, hombre, pájaro, camello:

en esta media noche del exilio  
soy yo mismo una bestia/

12 397

Poblar —lo sabemos desde siempre— significa crecer, multiplicarse. Por eso la poesía de Gelman está llena de animales, de pájaros, y de nombres: los de sus compañeros, los de sus amigos, pero también el suyo, desdoblado. En *Hacia el sur* (1981-1982) aparecen poemas de Julio Greco y José Galván, dos nombres falsos que señalan en el nombre del autor una pequeñísima fractura que le ayuda a multiplicarse y acompañarse en el exilio.

No son heterónimos; la escritura cambia poco y es posible leer el libro entero como si esos nombres no removieran nada. No son tampoco personajes ficcionales, un producto de la genialidad del autor, de su última arrogancia. Son apenas indicios de un movimiento anterior a ellos mismos: el nombre del autor vuela en múltiples direcciones y Julio Greco, Juan Gelman o José Galván son apenas instantes en cada uno de esos trayectos. El autor no es nunca *un solo pájaro*; se divide y se multiplica según una regla para la cual no hay aritmética posible. Juan Gelman crece y se dispersa para poder vivir sin tener que numerarse.

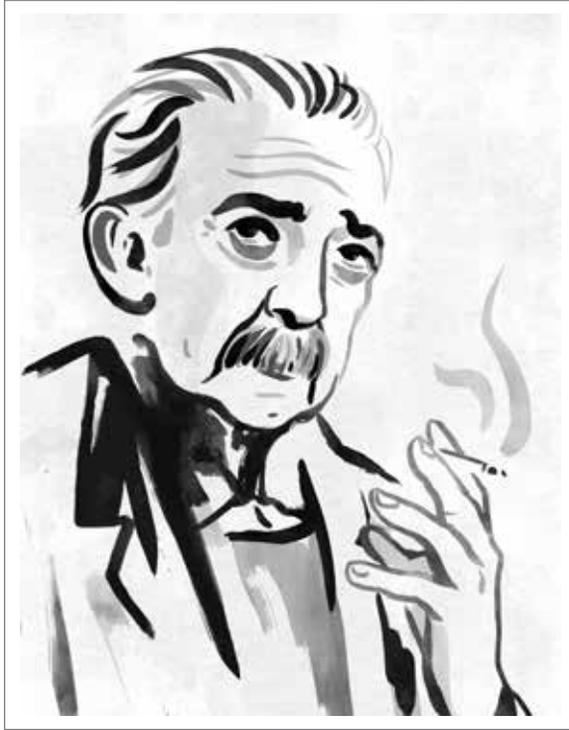


Ilustración: Óscar Carmona

En *Com/posiciones* (1984-1985), el autor vuelve a situar su nombre entre una multitud: Ibn Gabirol, Amós, Yehuda Alevi. Poetas, filósofos y profetas judíos, desterrados permanentes. Gelman justifica el título del volumen en una pequeña nota: “llamo com/posiciones a los poemas porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos”. Pero en ese nombre se esconde, también, otro sentido: Spinoza —otro exiliado— llamaba composición al choque entre partículas, sustancias, átomos; el momento azaroso en el que los cuerpos se encuentran para articular sus alegrías.

Porque vivir —lo sabemos también— no es, simplemente, vagar solos por un desierto. Hay que saber multiplicarse y saber, también, encontrarse con otros nombres, con los instantes de otras fugas. Julio Greco escribió esa experiencia, donde los cuerpos y las tierras se entrelazan y se desplazan mutuamente:

esa mujer mezclaba la geografía tanto/  
[...]  
siempre había una selva/un tigre o tigra/una luna rosada  
misterios vegetales y minerales

Julio Greco puede amar, por ello, sin contar: “decir que esa mujer era dos mujeres es decir poquito”, escribió en algún instante; “debía tener 12 397 mujeres en su mujer”. Pero esa cifra no es un número. Es algo mucho más sutil y, quizá por ello, algo mucho más poderoso. Es un indicio, una sospecha, un cálculo. Una multitud incuantificable en la que caben mujeres, hombres, pájaros, caballos, bestias, piedras y granos de sal. 12 397 es una *fórmula* de la matemática imposible que Gelman —como Greco— supo decir de múltiples maneras:

Un hombre dividido por dos no da dos hombres.  
Quién carajo se atreve, en estas circunstancias, a multiplicar mi alma por uno.

Es posible que la poesía de Gelman no haya vuelto nunca del exilio; su autor no dejó nunca de habitar una tierra extranjera, y quizá no haya hecho otra cosa que intentar escribir esa experiencia. Pero es posible, también, que al menos uno de sus exilios haya terminado. Tal vez el

poeta descubrió una forma peculiar de acabar con él: trabajar con una lengua que le permitiera estar siempre en fuga.

En *Dibaxu* (1983-1985) logra con una sencillez inusitada lo que todos los poetas han intentado, incluso sin saberlo: traducirse a sí mismos. El autor escribe en sefardí —el castellano de los judíos expulsados por los Reyes Católicos— e intenta verter la sutileza de la huida al español contemporáneo. En ese tránsito —el del desierto, el de la lengua, el del exilio— Gelman logró por fin encontrar una forma de vida; un cierto modo de juntar memorias y olvidos; pájaros, fugas, migraciones, cuerpos:

<i>nil trigu di tu ventre</i>	en el trigo de tu vientre
<i>volan páxarus</i>	vuelan pájaros
<i>qui cantan</i>	que cantan
<i>in lu qui va a venir/</i>	en lo que va a venir/

En la página derecha del libro aparece la versión castellana; en la izquierda, escrita en cursivas, la sefardí. El original parece un fantasma, un doble espectral de su transcripción española. El poema se lee como si —aun estando allí antes de la traducción— su doble lo hubiera multiplicado, volviéndolo distinto de sí mismo. ¿Un poema multiplicado por dos da dos poemas? ¿Cuántas palabras pueblan el espacio entre los dos? ¿Cuántos pájaros lo cruzan? La fórmula de la poesía de Gelman, y de su vida, se halla en ese espacio.

#### 100 MILLAS NÁUTICAS

Herman Melville narra en *The Encantadas* que, hasta 1750, los mapas de navegación ingleses registraban un segundo grupo de islas al este de

las Galápagos. Los bucaneros no podrían explicar las extrañas corrientes que los rodeaban y, para explicarlas, dibujaron cien millas al este un archipiélago imaginario. Las islas, por supuesto, no fueron nunca descubiertas, pero quizá no hayan dejado, tampoco, de existir. ¿Qué otra cosa podría dar cuenta de nuestros flujos, nuestras extrañas corrientes, nuestros encuentros, nuestros nombres desdoblados?

Deleuze escribió alguna vez que una isla no deja de ser desierta simplemente porque alguien vive en ella. Es posible que, para poblarla, sea necesario multiplicarse; ser una bestia o un pájaro, un archipiélago real y otro imaginario, comenzar una fuga con 12 397 o con la cifra justa. Encontrar una lengua para poder decir la huida; mostrar el espacio que la separa de sus posibles traducciones. Si es verdad que toda poesía se escribe en un idioma extranjero, es posible que vivamos siempre como exiliados en un desierto. Quizá la poesía del exilio —la de Gelman, la de Greco, la de Goldberg— no sea más que una *fórmula* para poder poblarlo.

# FUGAS SOBRE CERVANTES



## Fractales quijotianos

*Tú que cubriste con doble hoja forjada  
en el oro más fino el brazo manco  
y paupérrimo del viejo Cervantes.*  
Herman Melville

El 28 de septiembre de 1605, llegó a San Juan de Ulúa una flota de diez navíos que transportaba numerosas mercancías desde Sevilla y Cádiz. Por disposición del rey, un comisario del Santo Oficio debía revisar, lista en mano, cada objeto que ingresaba al Nuevo Mundo, a la caza de libros prohibidos. *La Encarnación* (2), *Nuestra Señora de los Remedios* (2) y el *San Cristóbal* (1) transportaron los primeros cinco ejemplares de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* que recibieron el sol americano, todos propiedad de sendos marineros. En la lista del cargamento de libros descollaban cuatro ejemplares del *Guzmán de Alfarache* (el *best seller* del momento), dos de *La arcadia* de Lope de Vega, uno de *Las metamorfosis* de Ovidio y otro de *El Çid Rui Diaz*. El *Quijote* había sido publicado el 6 de enero de 1605, según documentos de la imprenta de Juan de la Cuesta, en Madrid, y fue editado por Francisco

de Robles, con un tiraje de 500 ejemplares. Visto el éxito de la novela, De la Cuesta reimprimió 1,800 copias más.

La primera novela moderna encontró en los americanos unos lectores naturales que vinieron a construir y habitar la Utopía. Y otro hecho la vincula con México, mencionado tres veces en ella: Cervantes solicitó ser trasladado al Nuevo Mundo en calidad de encomendero, cosa que no sucedió.

\* \* \*

La historia de esta compilación se remonta a 1992, año en que la UNAM, el Colegio de México y Ediciones del Equilibrista coeditaron *La cervantiada*, libro compuesto por cuarenta textos de autores hispanoamericanos encargados por el crítico peruano Julio Ortega. Cuando cayó en mis manos, lo encontré muy decepcionante porque buena parte de los textos solicitados parecían responder más que a un proyecto de rigor literario crítico, a un criterio determinado por la conveniente amistad que imponía una laxitud condescendiente con tal de enrolar firmas de alto reconocimiento crítico. Es una obra sin la trascendencia que prometió y, en esa medida, la catalogué como una falta de respeto a la gran novela de don Miguel de Cervantes.

Hacia 2003, el entonces inminente aniversario 400 de la publicación de la primera parte de la novela fundacional en mi formación como lector me inspiró como obligación rendirle un tributo invitando a un grupo de lectores avezados de la obra, cuya fidelidad y devoción me constaban, escritores que se ganan la vida estirando y restirando el idioma, a intentar formar una asamblea conmemorativa y festiva

que superase la fársica propuesta de Julio Ortega. Platicué con varios de los quijoteros, los entusiasmé y a continuación le propuse la idea al director de una importante editorial privada, quien la acogió, y procedí a calcular qué tipo de textos quería para el libro.

La idea inicial fue conformar una colección de textos en donde cada colaborador a partir de su gusto ensayara sobre el que considerase su pasaje o capítulo favorito para ir a donde quisiera en el espíritu de libertad más absoluto del *Quijote*. Las circunstancias temporales determinaron que algunos se ciñeran a la idea original y otros no. El insospechado resultado fue que quienes hicieron lo primero, al contrastar con los segundos, marcaron una especie de contrapunto que produjo un equilibrio ciertamente extraño, difícil de sostener. Sólo hasta haber recibido el último texto se formaron tres grupos unidos por dos motivos diferentes, pero no lejanos. Sucedió luego que el editor me confirmó su interés en el libro en marzo de 2005 y, para julio, cuando ya era tarde para seguir esperando colaboraciones, retiró su respaldo. Busqué a otro editor que retomara el proyecto y lo tuviera listo a más tardar en octubre, sin éxito predecible. Todavía consideré y llegué a proponer que si se publicaba en 2006 no perdería oportunidad si el defecto de la impuntualidad se convertía en la virtud de desmarcarse del aluvión de obras conmemorativas de 2005, pero simplemente no fue posible. Tenía en mis manos una docena de textos magníficos sin posibilidades de publicarlos juntos. A finales de 2005 y durante 2006, tuve al tanto a los autores de lo no sucedido y, con una generosidad inaudita para mí, todos me “donaron” los textos hasta que consiguiera editor. Yo mismo les ofrecí que si deseaban publicarlos en alguna revista o suplemento,

no dudaran en hacerlo para que obtuviesen una remuneración que me era imposible erogar.

El tiempo no era detenido por una oferta tangible de ningún editor y, como broma, empecé a decir que no iba a cejar hasta que el libro existiera, así tuviese que esperar a 2014, cuando se festejara el aniversario 400 de la segunda parte.

En 2013, para evitar que se repitieran las circunstancias de 2005, ofrecí el proyecto a una instancia estatal, la Dirección General de Publicaciones de Conaculta. A finales de ese año coincidí con Ignacio Padilla, notable estudioso de la obra cervantina, y le hablé de mi proyecto. Como editor de la Universidad Iberoamericana, ofreció coeditar con Conaculta y no había más que plasmar todo en un contrato. Volví a buscar a los editores del CNCA y, con entusiasmo, me pidieron que les hiciera llegar el material para revisarlo. Sigo esperando su opinión, aunque aseguraron participar de entrada.

Llegado 2014, reparé en que mi última oportunidad se desvanecía y sólo me iba a quedar el recurso de publicar el libro, con más textos a encargar en un plazo no mayor a seis meses, y alrededor de marzo o abril conversé con Ilán Semo, director de la revista *Fractal*, quien ya me había publicado generosamente unas traducciones, y le conté, al acaso, la historia que llevo resumida. Ilán es un hombre entusiasta que hace *Fractal* para dar relevancia al agonizante género del ensayo y me propuso dos acciones a seguir: publicar el libro en 2016 con motivo del cuarto centenario de la muerte de Cervantes, y armar un *dossier* para la revista que anticipe el rescate del proyecto. Infortunadamente, el espacio disponible nos obligó a depurar; primero, dejamos afuera los textos que publicaron los autores en otros espacios; después, los textos fueron sometidos a la evaluación de un consejo editorial que no supo

los nombres de los autores y, por último, la redacción de la revista hizo una selección final.

Vale decir, pues, que en esta entrega de *Fractal* no están todos los que son ni son todos los que hay. Es necesario enfatizar que el conjunto de textos que se presentan aquí constituyen un adelanto, una muestra variada del contenido del libro que habrá de publicar de forma íntegra *Fractal*, en sus colecciones de libros, en 2016.

En lo personal, considero el concepto de homenaje, igual que el de tolerancia, una ofensa. Es decir, el resultado final de nuestra convocatoria aspira a ser un festejo, primero, y una nueva invitación a repensar la trascendencia de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, novela escrita y publicada hace más de cuatro siglos con enorme éxito y difusión, tanto que dio pie a que varios escritores de aquel Siglo de Oro, el segundo de la península ibérica, escribieran secuelas y replanteamientos. Ejemplos como el famoso de Avellaneda, tan inquietante para un Cervantes diez años más viejo que no pudo contener su propio ánimo de desfacer entuertos y volvió a salir al terruño editorial, como el Quijano o Quezada que se siente tan agraviado que cobra conciencia de que es un personaje ficticio instalado en la realidad, o viceversa, y pone en su lugar a la realidad y la ficción para ordenar un cosmos que puede ser alterado por los farsantes que, sin entender nada, sin capacidad de empatía, descomponen la ética, la estética y la cosmética del arte al que la irrealidad le confiere verosimilitud y viceversa de nuevo.

Como misterio ulterior del *Quijote*, no se me ocurre una duda mayor sobre la postura y visión de Cervantes respecto a su obra en el momento en que determinó que debía escribir una segunda parte. Si hay un portentoso difícil de elucidar o apenas elucubrar, es de qué estaba hecho Cervantes



Ilustración: Enrique Zolliker

para emprender la escritura de una segunda parte que iba a poner de cabeza la capacidad de invención propia de un genio que sabe lo que hace. Los mortales que admiramos ese trabajo tendemos a creer, sin atrevernos a afirmarlo, que la grandeza del *Quijote* no sería tal sin la segunda parte, sin implicar o siquiera insinuar que la primera bien basta para situarla entre las mayores escritas en lengua castellana.

La trascendencia del *Quijote*, nuevamente, es la idea de este libro subrayarlo, sucede primero en el espíritu del lector. Yo lo leí por primera ocasión a los quince años, por curiosidad. Tengo ese hecho en la misma valía que mi primera borrachera, a la misma edad. El *Quijote* produce una borrachera de por vida. Si la tradición entre los quijotistas implica leer la novela una vez al año, ¿cuántos cientos de miles o millones de borracheras ha suscitado el libro en más de 400 vueltas al Sol? Marea pensarlo.

## Las otras andanzas de don Quijote

### El *Ur-Quijote* o la leyenda primitiva

Hacia finales del siglo XVI circulaba en España una leyenda alusiva a un hombre que se volvió loco de tanto leer libros. El alcance popular que tuvo esa breve ocurrencia acaso estribe en el mensaje final referente a todo aquello que puede emanar de un exceso, en este caso, el de la lectura. Ningún cervantista puede dar por seguro que esa leyenda fuese la gestación de lo que sería el *Quijote*, pero tampoco hay alguno que a cosa hecha la suprima. En estricto sentido se trata de una hipótesis. La anécdota, al igual que la leyenda, acabaría en el capítulo VI, justo cuando don Quijote vuelve a la aldea a bien de percatarse del escrutinio que el cura y el barbero hacen de su librería y así determinar qué volúmenes no merecen el castigo de fuego. Quepa aquí referir que las únicas obras que escapan de la quema son los cuatro mamotretos del *Amadís de*

*Gaula* y la historia de Tirante el Blanco, tenidas como las mejores creaciones literarias del mundo, amén de otras obras de poesía.

El dato que aquí conviene destacar es que esta primera versión —conocida como “leyenda primitiva”, o *Ur-Quijote*, a partir del planteamiento sugerido por J. J. A. Bertrand, de acuerdo con el modelo del *Urfaust* de Goethe— sería una parodia del *Entremés de los romances*, obra que ha interesado sobremanera a los defensores de la “leyenda”. Fue Menéndez Pidal, en su trabajo “Un aspecto en la elaboración del *Quijote*”, el primero en sostener la defensa de que el *Entremés de los romances* fue anterior a la gran obra y que, por tanto, Cervantes pudo inspirarse en él para elaborar su personaje. A esta certeza se opone L. A. Murillo tras asentar que la fecha de composición del susodicho *Entremés* es posterior a 1605, con lo cual se enfría parcialmente la tesis de Menéndez Pidal.

Sin embargo, al margen de tinos e inexactitudes, es un hecho que Cervantes, a partir de la leyenda o ignorante de ella, presupone que “la locura”, como fundamento de una historia, le ofrecerá una largueza más sugestiva que extrapolada, desde luego no restringida a los rigores del entremés y a la delimitación temporal de las noveletas. La locura permite concebir excesos y le anticipa al creador ciertas desproporciones en cuanto trasponer los supuestos límites de la realidad. Es plausible que Cervantes captara en la lectura de libros de caballería la posibilidad que tiene un personaje de querer convertirse en otro, así como de vivir una metáfora vital inventada por él mismo: la realidad vista (y presentida) como ensoñación, o la ensoñación que al ensancharse genera una realidad más atemporal y, curiosamente, cada vez más específica. En la “leyenda primitiva” el hombre loco a la postre no es, y ni siquiera está prefigurado, un caballero, menos aún que idealice

a un amor, una Dulcinea inalcanzable, y todavía menos probable que cuente con un escudero, pero sí queda latente el magma de lo inaudito: el riesgo que implica adentrarse en un bosque de lecturas infecciosas, pero también en la opción extrema de suponer que una realidad se sobrepone a otra, acaso porque la de origen sea insuficiente. Vislumbre autoral o estigma de incremento en la concepción de una aventura, la leyenda primitiva sí desborda la mera advertencia de aquello que inevitablemente conduce a la locura, más aún porque impone la condición libertaria como impulso y, a su vez, es el atisbo señero de que toda obra de valía deberá ser una refutación a lo que ofrece la realidad evidente. Es ahí donde Menéndez Pidal da cimiento a su tesis, al grado de sentenciar que sin ese referente Cervantes jamás habría podido percibir la dimensión de su personaje. He aquí la locura como punto de partida hacia las tantas transfiguraciones por venir.

Si se considera que en las últimas décadas —más que en ninguna otra era— las aportaciones críticas, cuando no los puntos de vista, del cervantismo han aumentado notablemente, resulta una necesidad considerar aquellas aproximaciones que más contribuyan al objetivo de trazar las líneas maestras de la novela de Cervantes. En este sentido, el libro de José Montero Reguera: *El Quijote y la crítica contemporánea*, galardonado con el Premio Fernández Abril de la Real Academia Española, constituye una suerte de piedra miliar en cuanto al hallazgo de una acuciosa clasificación de los estudios publicados a partir de 1975 hasta principios de la década de 1990. Con Montero a la cabeza, una caterva de cervantistas ha renovado el interés que muestra la crítica internacional en el *Quijote* y en su autor.

Son cuatro los aspectos en los que la crítica contemporánea ha centrado su atención. Valga en principio referir la influencia de Avellaneda

en el *Quijote* de 1615. Tal remisión aparece por primera vez en el capítulo LIX de la segunda parte. Al respecto, hay autores, como es el caso de Nicolás Marín, que aseguran algo como esto: “Cervantes sigue a Avellaneda desde mucho antes del capítulo cincuenta y nueve, y lo que dice antes y después está condicionado por cuanto ha escrito el aragonés”. En todo caso, la línea de análisis del *Quijote* de 1615 no se enmarca en el descubrimiento de “quién plagió a quién, sino de cómo cada autor se apoderó de materias encontradas en la obra del otro y las utilizó para sus propósitos, confeccionando con ellas su propio argumento literario con que rebatir a su rival”.

Todavía, hasta estos días, no se sabe quién escribió ese *Quijote* apócrifo; sería Jerónimo de Pasamonte, compañero de armas de Cervantes, irritado por la hazaña literaria de su amigo; o sería el mismo Lope de Vega, envidioso formal del éxito de ese otrora poeta burdo; o sería encomio de un lambiscón de Lope de Vega, que por quedar bien con él, escribió un prólogo asaz insultante, bajo el nombre de Avellaneda, donde, entre otras cosas, acusa a Cervantes de ser viejo y manco. Ciertamente la sutileza del análisis recae en la calidad prosística de la versión apócrifa, desmentida más tarde por el verdadero autor del *Quijote*, quien, sin embargo, nunca supo, como hasta ahora tampoco nosotros lo sabemos, quién fue el autor de esa diatriba y por qué se autonombró Avellaneda.

Un segundo aspecto de la crítica actual reside en las posibles técnicas teatrales empleadas por Cervantes en la génesis del *Quijote*. Jill Syverson-Stork ha sido quien ha estudiado de manera más extensa esa posibilidad. Según la autora serían cuatro los aspectos primordiales que permitirían hablar de la teatralidad del *Quijote*: de origen se destaca la presencia de actores “dramatizados” que aparecen y desaparecen de

escena, con lo cual se propicia una mayor autonomía a los personajes; en segundo término está la importancia creciente del diálogo, así como figuraría en tercer término el método “dramático” cervantino de escenificar capítulo tras capítulo: un sistema concéntrico de montajes pormenorizados que habrá de tender (ya como aspecto ulterior) al incremento del suspenso y la sorpresa.

Otra vertiente de los estudios contemporáneos serían los descuidos cervantinos en el *Quijote*. Si bien se han formulado diversas teorías que recalcan en ciertas nieblas gramaticales, existe la creencia de que esos descuidos son deliberados, puesto que dado el espíritu irreverente de Cervantes se hace más propicio el afán de componer mediante fallos y aciertos otra lógica de lenguaje, misma que consiste en degradar o extrapolar los presuntos estilos (acaso los más manidos) de la época. Tanto Maurice Molho como Tom Lathrop presuponen una abierta intencionalidad en esas incoherencias, a causa del deseo del autor de imitar los libros de caballerías, en especial el *Amadís*. Sin embargo, “lo más prudente sería llegar a un término medio, es decir, no todos los posibles descuidos que se han señalado son intencionados, pero tampoco todos son debidos al desaliño del autor” (Montero Reguera).

La presencia de novelas interpoladas en el *Quijote* evidencia otro de los miramientos de los investigadores. José Manuel Martín Morán señala que el *Quijote* habría sido un “vehículo de transmisión” de una serie de obras de Cervantes, las cuales no habían encontrado modo de difusión impresa, habida cuenta de que las novelas intercaladas no tendrían como función compensar ciertos vacíos de la trama, sino más bien una dilatación de la llegada a la aldea.

Y es acaso este matiz el de mayor incidencia crítica: el ambivalente capítulo VI, que a mi juicio es el detonador de la gran obra, produce

división de puntos de vista. La quema efectuada por el cura y el barbero a muchos resulta inútil siquiera enunciarla, entre ellos a Miguel de Unamuno (hacia principios del siglo XX), quien yéndose de largo, afirmó que el capítulo VI era un deslinde crítico innecesario, concebido por un ingenio lego como el de Cervantes, donde se descoyunta la unidad dramática, dado que la quema es referencial y demora la progresión anecdótica; de hecho, ¿a qué viene el donoso escrutinio si ya la aventura de don Quijote ha comenzado? Además, si el héroe ha salido a ganar mundo, es un despropósito el regreso. Ahora bien, no hay que olvidar que el capítulo VII le da redondez a la afanosa quema. Cuando el hidalgo pregunta por sus libros tanto el cura como el barbero le mienten casi de juro, pues la historia fantástica que le narran es bastante exagerada: refieren que traído por una nube un encantador, montado en una sierpe, vino a destruir los libros, salvando unos pocos, y que ha dejado puro humo en el corral. Acaso lo más insólito radique en que don Quijote se crea esa mentira de principio a fin. Cervantes evade tal argumentación y sin mínima dilogía de pronto decide que debe contar con un escudero. He aquí el plante a sobrehaz de Sancho Panza, un labrador, “con poca sal en la mollera”, que tras abandonar mujer e hijos se lanza a la aventura secundando al caballero de la triste figura.

La inverosimilitud de la gran obra se cimienta desde estos entreveros de origen. Ciertos detractores del *Quijote*, mismos que en mayor o menor medida han aparecido a lo largo de cuatrocientos años, aducen la imposibilidad de convivencia entre un lego y un supuesto letrado: ¿de qué pueden hablar?, incluso tales detractores aseguran que, por lo escrito, se evidencia que Sancho no es iletrado y sí es, en consecuencia, un personaje mucho más irreal que don Quijote. No obstante, la discusión

hay que centrarla en la concepción, ya original, ya novedosa, del héroe, que por lo común se extralimita, y para ello habrá que precisar que en tiempos de Cervantes no existía la idea de que la literatura tuviese que ser enteramente realista, o dicho de otro modo, reduccionista. La expansión imaginativa de un autor de ficción se cumple cuando rompe con las ataduras más obvias: sea que lo evidente esté amenazado por lo oculto, siendo esto último el atisbo de lo que la realidad pudiera esconder, o tal vez sólo insinuar. Es aquí donde se antoja saber hasta qué punto la leyenda primitiva, o el *Ur-Quijote*, sirvió como plataforma conceptual a Cervantes, o si fue una elucubración ominosa de la crítica, sobre todo el cervantismo receloso que al parecer se propuso darle un giro hartamente forzado a la grandeza del *Quijote*, bien para aminorarla metiéndole algo de grisura, o justo para darle un ensanche más significativo.

#### LA CONCEPCIÓN DEL HÉROE

Un héroe jamás es un ente estático. Su catadura está circunscrita a una promesa y es el mundo su territorio y su obstinación. La conquista es un ideal que puede transformarse tanto como el adalid se lo proponga. Es improbable que su ambición decrezca tras hacer un alto en el camino. A partir de la reflexión o el acomodo de ideas no habrá sofreno sino acicate para seguir en la brega, en el entendido de que ningún ideal requiere ordenamiento. Un héroe no puede renunciar a su empresa y si acaso la distorsiona es para fortalecerla. De suyo, todo es hazaña, hasta el amor: símbolo de la energía suprema o costosa gloria que hay que merecer para al cabo gozar de por vida. Hasta la época que Cervantes emprendió la escritura del *Quijote*, la noción prístina e inalterable de una historia de ficción se sustentaba en la heroicidad del personaje

protagónico; sus aventuras, sus periplos, debían elucidar admirables ejemplos de vida a bien de manifestarse como asuntos que valía la pena leer. Ninguna historia deplorable merecería, entonces, ser escrita o leída, y ningún personaje que no fuese hazañoso debía ser seguido a través de páginas y páginas. Mucho se ha discutido si don Quijote es un ente idealista y más aún si es un antihéroe, o la deformación extravagante de un modelo de héroe. Ante estos titubeos no queda más opción que traer a cuento la real seña de identidad de Cervantes, quien teniendo la posibilidad —como es el caso del protagonista de *La historia del cautivo*— de escoger entre iglesia, mar o casa real, opta por servir a Dios y al rey y toma la profesión de las armas. Mucho más que el mero ingenio para desbordar una trama, no son tan útiles las letras (tenidas, en ese entonces, como leyes), las que dignificarán al hombre, sino las armas para la defensa permanente del orden, ya que sin orden no hay arte, o bien el arte es una suerte de capa poco visible, casi siempre supeditado a la armonía social. Para Cervantes, Lepanto fue el momento culminante y señero de su vida, y aun cuando conoció el éxito del portentoso libro, nada habría tan equiparable a “la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos ni esperan ver los venideros”. Desgracia menor fue la inutilización de la mano izquierda, pues nuestro autor la consideró como algo “hermoso”, sólo por el privilegio de haber luchado allí, en “el centro de aquella euforia”.

Sobre si don Quijote es un ente idealista que raya en la locura o es una trasfiguración grotesca de la heroicidad, no se ha dicho aún la última palabra. La vía platónica, en principio, como prefiguración contundente del idealismo, se desvanece al momento en que don Quijote pone freno a sus andanzas y propende (como lo exhibe casi toda la segunda parte de la obra) a la reflexión mucho más que a la

acción. Tal vez la pureza de sus aventuras obvie el sentido de que se trata de un personaje que no conoce sus límites y que por tanto es irreflexivo de principio o fin, pero esta idea incidental se esfuma por el solo hecho de que se trata de un personaje que ha apostado por ser otro, que se deja engañar por sus afanes y que está dispuesto a vivir una realidad únicamente hecha para él. No será Sancho quien trate de desmentir tal falacia, será él en todo caso quien la alimente, acaso modificándola un poco, si es que algún lector quisiese ver en el escudero la contraparte analítica, ergo: la aristotélica, o mejor aún, la que obliga al lector-testigo a reconocer esa realidad, misma que es tan parcial como la realidad real.

Es claro que para Cervantes la noción de héroe es un tanto equívoca. Su espíritu irreverente —en particular si se trata de los asuntos mundanos, casi todos despreciables por incidentales— le ayuda a diseñar un personaje que a su vez cumple con las cualidades heroicas, pero que ha de exagerarlas por el solo hecho de vivir tiento a tiento una fantasía cuya repercusión recae en él mismo. Su psique se transfigura de continuo: a veces le da por ser un filósofo; otras son dominadas por la melancolía o por alguna ilusión desproporcionada, o más aún por lo que le parece más improbable de concretar. Así don Quijote puede estar nutrido por varios estados de ánimo, pero ninguno que implique una renuncia a sus cometidos. Según revela Georgina Dopico-Black, una de las más destacadas biógrafas de Cervantes, no es hasta haber experimentado toda clase de peripecias militares y ordinarias, tanto en España como en el extranjero, y luego de escribir diversas obras de juventud, como *La Galatea*, *Numancia*, *Los tratos de Argel* y *Novelas ejemplares*, amén de una cuantía de entremeses y otra de poesía, nuestro autor toma conciencia de lo que habrá de significar

emprender una obra ambiciosa teniendo como génesis la aventura y la heroicidad. Es en el año 1604 cuando se instala en Valladolid, en una casa con cinco mujeres, en donde además de su esposa Catalina, su hija Isabel de Saavedra, sus dos hermanas Magdalena y Andrea, cincuenta la primera y sesenta la otra, y su sobrina Constanza de Ovando, Cervantes comienza su mayor y más rica producción. Es allí donde desborda la concepción de su peculiarísimo héroe.

Otros biógrafos, como Antonio Feros y Roger Chartier, aseguran que las condiciones para la escritura del *Quijote* allí fueron inmejorables. Como nunca antes, Cervantes tuvo la concentración y la tranquilidad para avanzar en su empresa. Los escritos en la cárcel de Argel son fragmentarios, pero en cosa de un par de años (de 1603 a 1604) Cervantes aumentó y corrigió lo que tenía. Es un hecho que la experiencia carcelaria, alimentada por los graves recuerdos de sus avatares bélicos y mundanos, calibraron mayormente su imaginación que, de suyo, según se constata en el temperamento de don Quijote en lo que corresponde a la primera parte del libro, es tan veleidosa como obstinada. Pareciera que al contacto con los pastores a don Quijote le da por especular sobre el sentido incierto de la aventura y la remembranza de otras épocas, como es el caso de la Edad de Oro, referida tras entrar en contacto con la pastora Marcela. No deja de ser una conjetura al sesgo la idea de que hubo una época en la que la sociedad compartía todo y nada era de nadie; época en la que no había confrontación alguna ni existía la envidia. Quizá esa fuente idílica facultara a Cervantes para idealizar una España donde todo podría ocurrir, pero de lo que no hay siquiera una información escueta. A mi juicio tal idealización propicia la libertad imaginativa de nuestro autor. En el *Quijote* todos los sucesos son ideales, aun cuando tengan anclaje en

una realidad hartamente desolada y por lo mismo apacible: la gran época de Felipe II, propensa a igualarse con la remota (y un tanto falaz) Edad de Oro. Si uno detecta la substancia que subyace a lo largo de toda la primera parte del *Quijote*, encontrará un sugestivo alegato sobre la dignidad humana. La ridiculización del héroe, que es presentada como una capa exterior y hartamente visible del drama hazañoso, esconde aquello que en realidad le da dimensión universal a la obra.

Mucho se ha escrito sobre la intencionalidad de Cervantes de ridiculizar la epopeya. Sin embargo, esto sería un gracejo que podría agotarse a las primeras de cambio. Lo grotesco, como asunto dramático, no puede llegar tan lejos si las ideas que lo engrosan sólo repercuten en los efectos naturales de la trama. Es una verdad que Cervantes se propuso varias cosas más. Si el héroe no ha de renunciar a sus ideales, tampoco cabrá ninguna suerte de duda al emprender su propósito. Las andanzas del caballero de la triste figura no tienen más objeto que realizar, cuando no materializar, los sueños más íntimos. Ahí reside el magma de la hazaña. La empresa aventurera no consiste en demostrarle nada a nadie, sino cumplir a cabalidad lo que uno mismo desea. Por esa razón no es extraño que fuera del entorno español la obra hubiese sido interpretada como un tratado filosófico, tal es el caso de Laurence Sterne, que en su *Tristram Shandy* hiciera constantes alusiones al *Quijote*, como una derivación ejemplar de los entresijos que más se detectan en todo lo que significa el conocimiento humano. Así, la repercusión se expande en aras de la aventura y Cervantes cobró conciencia de esa carga al afanarse en escribir la segunda parte de la obra.

Y haciendo referencia a la segunda parte, en el prólogo que la anticipa, es ahora el propio Cervantes quien asegura que “componer

e imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama” era una de las mayores tentaciones con las que el diablo podía excitar el entendimiento de los hombres. Bajo ese postulado, a todas luces perverso, se insinúa la pasión irresistible, y desde luego moderna, de convertirse en autor a ultranza: pasión que estaba ligada a la tipografía. Sin duda, la copia manuscrita permitía alcanzar el reconocimiento que se consideraba como culminación de una carrera literaria. Así también, la difusión masiva de los textos era propia de la mecánica impresa, por lo que a ese doble objetivo encaminan los autores sus vidas, presentadas siempre como llenas de sinsabores, fatigas y trabajos. Por su parte, Cervantes se encara a Fernández de Avellaneda al censurarlo con un recriminatorio “¿pensará vuestra merced ahora que es poco trabajo hacer un libro?” (parte 2, Prólogo).

Los libros de caballería, como los define el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, son sencillamente aquellos “que tratan de caballeros andantes”. Covarrubias continúa su definición citando el lugar común que las caracteriza como “ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho”. Sin embargo, las complicadas tramas bizantinas de los libros de caballería no pueden resumirse en pocas palabras, aunque en rasgos generales siempre cuentan las aventuras y peregrinaciones de un héroe caballeresco, nacido de padres nobles y de linaje claro, quien ha sido, por algún accidente del destino o por obra de algún malhechor, separado de sus padres en su infancia, que por lo general ignora su verdadera filiación, aunque suele llevar en el cuerpo alguna señal escondida que a la larga la revelará. Apuesto, galante, bien instruido, poseedor de grandes habilidades y de una

fuerza física descomunal, de temperamento gentil y muchas veces enamorado, el joven caballero emprende un viaje de aventuras que lo lleva a los más remotos parajes del mundo, “deshaciendo todo género de agravios y poniéndose en ocasiones y peligros, donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama” (parte 1, cap. 1). Narradas en un estilo altisonante, cuando no retorcido, y casi por necesidad, carente de toda verosimilitud, estas peregrinaciones no son más que una invitación a evadirse. No obstante, la evasión, si la es en verdad, merece ser revisada, no porque no facilite escapes, sino porque esos escapes están firmemente atenuados a la visión heroica y casi mesiánica que constituyó el soporte de la expansión del imperio español.

Resulta imposible saber a ciencia cierta si el propósito que alega Cervantes de escribir el *Quijote* como “una invectiva contra los libros de caballería” era nada más que el pretexto que parece ser. La crítica ha señalado el comentario del canónigo al final de la primera parte —quien censura los libros de caballería como “disparatados” pues (en palabras que anticipan la definición de Covarrubias) “atienden solamente a deleitar y no a enseñar” (parte 1, cap. XLVII)— para sostener que Cervantes quería demoler la “máquina mal fundada”. Ocurre, sin embargo, que el canónigo mismo escribía un libro de caballería nuevo y mejorado, lo que obliga a sospechar de su comentario al condenarlos.

Cierto es que Cervantes escribe *Don Quijote* desilusionado de la monarquía y el mal gobierno. No resulta difícil imaginar que la intención que aduce de desbaratar esa “máquina mal fundada” pueda estar dirigida a la ideología subyacente en el relato caballeresco y su popularidad, demasiado cercana a la promulgada por los defensores

del imperio. Esto no implica que el *Quijote* deba leerse tan sólo como una crítica a los fundamentos ideológicos del imperio español y la Corona, sino que la densidad y la textura de la novela funcionan en diversos niveles, en los que la visión crítica sobre la sociedad y sus mores convierte toda certeza en duda. Ahora bien, desde esta óptica, la selección de las novelas de caballería como sustrato que nutre la locura de don Quijote ha sido explicada en términos de la influencia de la pieza anónima *Entremés de los romances*. Como lo establece con entera convicción el argumento de Menéndez Pidal, los primeros capítulos de *Don Quijote* fueron inspirados por dicho entremés, una pieza breve en la cual el protagonista, Bartolo, enloquecido por la lectura de romances, deja su hogar para convertirse en un héroe como los de sus textos predilectos. Bartolo, ahora tenaz y obnubilado, se embarca en una serie de aventuras cómicas, ninguna de las cuales termina bien, mientras en lo sucesivo adopta las identidades de Almoradí, Tarfe y el Alcalde de Baza. A pesar de que los romances no son con justeza libros de caballería, uno y otros géneros comparten elementos estilísticos y bases ideológicas suficientes como para hacer que, al menos desde la perspectiva de don Quijote, la diferencia sea bastante sutil. Quizá la divergencia más significativa entre el *Entremés de los romances* y *Don Quijote*, como lo sustenta el cervantino Melchor Cano, sea que la locura de Alonso Quijano es más metódica y coherente que la de Bartolo: hay que atisbar que este último se quita y se pone identidades como si fuesen disfraces, mientras que Alonso Quijano inventa a don Quijote para transformarse en él.

De las novelas de caballería Cervantes también adoptó el recurso —muy próximo al desdoblamiento autoral— del manuscrito hallado,

recurso que se utiliza en el *Amadís* y cuya imitación no-literaria había provocado sonadas controversias de reciente memoria con el caso de los plomos de Granada. Pero en eso, sin duda, Cervantes también parodia y transforma su modelo al instalar el hallazgo del manuscrito ya no al principio de la ficción, sino *in medias res*, dejando al final del octavo capítulo con una de las interrupciones más señeras de toda la literatura, interrupción que amenaza la narrativa misma, que queda tan “manca y estropeada” como su autor (parte 1, cap. IX). El hallazgo de la continuación de la historia en este pasaje es sugerente por cuanto a cosa hecha, no sólo por las condiciones materiales y sociales bajo las cuales se da —en el alcañá de Toledo, ciudad con una ilustre presencia ya no bicultural, sino plenamente tricultural— la trasgresión que significaba el poseer tal manuscrito en alifato, algo considerado un acto criminal en la España de 1605. Si bien la pérdida y la recuperación de la historia misma es la interrupción más amenazadora del texto, no es, sin embargo, ni la primera ni la última. Al contrario, el *Quijote* se escribe y se cuenta como una serie de interrupciones hiladas. Esto es, la novela nos adentra como lectores en un proceso de interrupciones que es parte íntegra de la nueva poética de la novela: siempre bajo el acecho del descalabro, la novela es la narrativa en su lectura, un género que muestra sus costuras, género de la crítica que se refocila en ella. Y es así que en estricto sentido dramático, en la figura del caballero mismo es donde Cervantes realiza su transformación más radical del género caballeresco. No se trata aquí de un binarismo absoluto; los protagonistas caballerescos, si bien reunían perfecciones y fuerzas humanas, eran, por otra parte, héroes de carne y hueso. Como bien nota el barbero, el mismo Amadís era melindroso y llorón. Pero en *Don Quijote* la distancia entre héroe ideal y caballero real se hace

una brecha insoslayable y, por ende, insalvable. De suyo, la novela se instala en esa brecha: en la fisura, acaso demasiado indeterminada, que se desplegará sobre la narración misma. Cada episodio basado en una novela de caballería —desde el bálsamo de Fierabrás hasta el vuelo sobre Clavileño— se carga de una materialidad devastadora, como si las leyes de la física volvieran a regir y se ensañasen con las leyes de la ficción.

¿Qué hacer con todas esas imitaciones frustradas? Una opción es entenderlas en términos de la transición de una epistemología renacentista a una barroca. Cervantes escribe el *Quijote* justo durante el periodo en el que la estética renacentista iba cediendo paso a una estética barroca: la novela cuyas dos partes se han querido ver como correspondientes al Renacimiento y el Barroco (lectura crítica ya superada), que cruza de continuo esas fronteras. Aunque debemos resistir la idea de una división escueta entre Renacimiento y Barroco, división que sacrifica complejidades para encajar en periodos nítidos, es útil, no obstante, ver cómo cambia el estatus de la imitación de un periodo a otro. Si la imitación fiel de alguna forma signa una estética renacentista, estética que apela al balance, la armonía, el orden decoroso, la claridad, formas cerradas y un centro definido, el Barroco, en cambio, privilegia la imitación con diferencia, imitación que con frecuencia excede a su modelo. De acuerdo con la ya clásica lectura de Foucault, el mundo clásico (renacentista) lee a través de semejanzas, de analogías, mientras que el Barroco, por el contrario, es territorio de la diferencia, de alegorías, de juegos de palabras y de *trompe l'oeil* en la pintura, definición a la que Octavio Paz añade la predilección por desproporciones y monstruosidades, y Severo Sarduy, por su parte, la visualiza como geometrías abiertas y como centros dobles, ausentes

o desplazados. Pero más allá de localizarse en la transición de una epistemología a otra, el *Quijote* acaba poniendo en jaque todas las categorías: si bien deforma el espejo renacentista, interrumpe por igual la especularidad barroca. La mimesis es sometida a una prueba de fuego en *Don Quijote*. Al final, como al comienzo, las imitaciones fracasan, pero en este fracaso —en la historia de su fracaso— producen la forma que conocemos como novela.

#### EL LENGUAJE DE CERVANTES

A través de los años, la mayor discusión sobre *Don Quijote* se centra en el lenguaje de Cervantes. Su estilo altisonante, a veces rasposo, a veces demasiado enfático y alambicado, otras oscuro y por lo mismo huidizo, por lo común gana en elocuencia y revela con precisión todo aquello que quiere expresar. Si algo hay que admirar de la obra es la conquista de una naturalidad sin precedentes en la novelaría de la época. La narración discurre, aun cuando en ocasiones pareciera solazarse en diversiones lingüísticas, mismas que no se presentan como desvíos conjeturales ni como referencias aisladas en aras de solazarse en galas eruditas. El humor, en todo caso, aumenta el peso del drama porque jamás es contundente. Pareciera que la suavidad irónica que permea a toda la obra tuviese como objeto derribar obstáculos en apariencia infranqueables. Así lo cruento se flexibiliza y lo grotesco se presenta como una vaguedad o un extravío sublime del narrador. Esto hace que no haya determinismo estético ni embelesamiento que detenga o distraiga. Es un acierto el hecho de que Cervantes descrea de sí mismo cuando se acerca a las verdades. Al endilgarse la tarea de desmontar su sistema narrativo goza de sus alejamientos discursivos. De manera sorprendente

aparece la burla, tanto como los reveses de una reflexión circunspecta; así la extravagancia y la excentricidad palpitan y paradójicamente dimensionan el movimiento anecdótico. Se trata de una cercanía, que no de un hallazgo iluminador, o al menos así deja percibirse. Los amagos de aproximación nos hacen sentir que la realidad todavía es distante, pero a la vez nos impulsan a decantar una suerte de realidad mucho máspreciada. Quizá sea necesaria esa ambigüedad para saber, asimismo, que estamos en presencia de un juego y, más aún, de una mentira artística.

Dámaso Alonso ha escrito que la sensación de proximidad en *Don Quijote* está sustentada en “los pareceres”: recurso útil para introducir la duda en la verdad, a bien de amplificar la paradoja de una situación para otorgarle un poco de sombra, del mismo modo que dotarla de un poco de incerteza. El ingrediente humorístico entonces actúa como catalizador del desarrollo dramático, así también le da vivacidad, al permitir, de paso, que entre de manera abierta un determinado estado de ánimo o un novedoso punto de vista. Cuando se toma por guasa el que don Quijote diga, por ejemplo: “Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa” (parte I, cap. XXV). Al ser numerosos los pareceres en la obra, Cervantes le confiere al lector la posibilidad de interpretar el sentido del habla de otros tantos modos. En este caso, a Sancho aquel objeto le parece bacía y nada más, mientras que a don Quijote poseer aquel yelmo era necesidad imperiosa, y a otra persona a saber qué utilidad le habrá de encontrar. Valga el ejemplo como un antecedente que hará comprensibles las aparentes contradicciones e incongruencias que se pueden hallar en el texto. Sucede entonces que los libros de caballería ofrecen el disparate y la maravilla, más aún si se centra

la atención en los sujetos agentes de esos juicios contradictorios, puesto que se perfila la opción de que todo se aclare, inclusive, el curso dinámico del vivir, en enlace con el mundo en torno, lo que es irreductible a concepciones quietas y cerradas, puesto que es posible encontrar lo obturado y detenido por un lado, en tanto que por otro brinca y se escapa. Tal vez ese inmenso panorama de atracciones y de conflictos fue lo que hizo abrir los ojos frente al *Quijote* a los educados en el pensar y el sentir románticos. El Neoclasicismo mantenía a los instruidos en estado de ceguera, e impasibles para cuanto no fuese un decurso vertical en la narración, así como principios demostrables y normas estrictas. La sensibilidad se satisfacía en la mera emoción emanada del dolor y de los trasuntos irresolubles con los que se hacía énfasis en las representaciones de las comedias “larmoyantes”. Había un lenguaje neutro unidimensional que no iba más allá de una interpretación crasa: bajo las luces de la Ilustración, sin embargo, había ido manifestándose el asombro frente a lo inexplicable y extraño de los fenómenos de la vida humana. Rousseau reveló el fascinante encanto de los Alpes al correlacionar sus cimas y su abrupta y abismal irregularidad con el roto panorama interior de tanta alma dolorida, a sí mismas inexplicables. Los Alpes y las almas se hacían análogas, en cuanto a carencia de líneas rectas y superficies llanas. Tras setenta ediciones de *La Nouvelle Héloïse*, el Mont Blanc fue escalado por primera vez en 1803, al tiempo que Schelling hacía un parangón exacto entre esa novela con los poemas homéricos y el *Quijote*.

Cierto es que la obra cumbre de Cervantes no es para nada una exposición romántica. En el *Quijote* la vida de cada protagonista va entretejida desde dentro de sí con la de los demás. Todas aquellas figuras humanas llevan a cuestas una carga de problemas personales

que no desean compartir con nadie; ese carácter intransferible de todas ellas, que sólo se evidencia de manera sesgada, concede además a la narración una gama de estilos orales, así como de léxicos autónomos. Por ello es que la técnica narrativa, tras combinar descripciones con rejugos lingüísticos, a veces muy alterados, permite que los personajes jamás se dejen arrastrar por el flujo de los acontecimientos. También es llamativo que forzando las normas del idioma, bien podría decirse que las personas son “acontecidas” y los acontecimientos son “personados”: ambos procesos en continua simultaneidad.

Por dondequiera que se abra el libro se perciben anhelos de libertad. Todo el mundo transita con soltura, todos pasan mucho tiempo al aire libre. Las ciudades apenas aparecen. Lo corriente es andar o cabalgar, o detenerse en ventas. Sultos o encadenados (como los galeotes), estos seres sueñan con vivir a su guisa. La pastora Marcela dice que para vivir libre escogió la soledad de los campos. Si Alonso Quijano se escapa de su hogar para liberarse, entre otras cosas, de la monotonía de un plan de comidas, repetido sin clemencia durante las 52 semanas de cada año. Mejor el hambre, sin ama ni sobrina. Al principio del libro recuerda Cervantes el dicho latino de que “se vende malamente la libertad, aunque paguen por ella todo el oro del mundo”. Y de ahí en adelante se desencadena un inconmensurable refranero tendiente a mostrar de diversos modos la libertad del hombre. Sin embargo, es muy arriesgado moverse libremente al hilo de las decisiones íntimas, ya que la justicia regia está por encima de los desvaríos humanos, y aun cuando se logre romper una cadena, se halla uno prendido entre los eslabones de otra, por lo que la deducción es tajante: no se puede vivir sin trabas. Al respecto cabe

señalar que en la literatura de narración imaginativa las figuras de la novela se encuentran, a veces, perdidas en un laberinto de dificultosa salida. Pero ese hallarse o perderse en las laberínticas revueltas del hacer de cada día forma con justeza la trama constitutiva del vivir. Cervantes no despliega ante el lector un muestrario de buenas o malas finalidades, pues de haber sido así el *Quijote* habría dejado de editarse hace siglos. Se contenta con expresar un estilo que de inmediato se apodera del lector, y exhibe también un proceso de designios, anhelos y caídas. Sus figuras se esfuerzan por alcanzar un derrotero sugerido o incitado por algo o por alguien. Muchos en el libro pasan su vida metiéndose en las ajenas, o sacando de sus quicios la propia, la que llevan a cuestas. Se toma como cosa de veras lo ilusorio. La llama latente que subsiste en los libros caballerescos o pastoriles estriba en armar hogueras interiores en ciertas almas dispuestas a dejarse inflamar, y es ahí donde cobra sentido el aporte generador de la lengua, el ingenio en la expresión, o el significado feliz de un vocablo. Las palabras habladas son flechas que tocan en la mente y en el corazón, o rebotan, de lo contrario, sin ningún efecto.

Ningún cervantista es capaz de asegurar que Cervantes anduvo explorando en los andurriales de La Mancha vocablos inéditos y lógicas retorcidas de inflexiones verbales. El lenguaje que impera en la obra es ya un acopio del oído del autor que se inclina por flexibilizar, por cuanto sea conveniente, las posibilidades semánticas del idioma, sin pretender vulnerarlo del todo. Cervantes siempre trató de apostar una lógica que sufre transfiguraciones, pero que no altera sus significados. Más bien, el lenguaje es reflejo de un temperamento y son los personajes quienes se encargan de desbordar los rigores del léxico. Es por ello que la grandeza de *Don Quijote* radica, por sobre



*Ilustración: Enrique Zolliker*

todas las cosas, en la legitimidad de una ética que se ha de ir fortaleciendo en el proceso mismo de la escritura, lo cual alcanza de modo equilibrado para los subterfugios del lenguaje en concordancia con las acciones de los personajes.

La versión de Sancho Panza del Episodio de los Duques tal como él lo vivió y no precisamente como en el *Quijote* lo refiere Miguel de Cervantes (quien, la verdad sea dicha, no estaba allí para contarlo y mucho menos para vivirlo)\*

A la buena de Dios, que todos somos hijos suyos, aunque algunos seamos más feos y tontos y pobres que otros, pues a todos nos despierta el mismo sol y nos duerme la misma luna, y tan de vulgares carne y hueso y un pedazo de pescuezo resulta a final de cuentas ser un príncipe de los de alto plumero y espada al cinto como un labrador de culera de cuero, manos callosas y aliento a ajo, con lo cual quiere uno decir lo iguales que todos somos, si bien algunos lo sean más que otros, y aquí paremos el averiguajo, que el asunto va para otra cosa,

---

\* Ejercicio de escritura automática realizado en borrador de las 17:10 a las 19:45 horas del jueves 30 de junio de 2005.

y es que los señores Sansón Carrasco, Carlos Miranda y José de la Colina, caballeros muy letrados y de mi mejor consideración, han pedido a tan rústico y humilde labriego como es quien aquí habla, este iletrado manchego cuyo nombre de buen cristiano es meramente el de Sancho Panza (sin más señorío que haber venido al mundo nacido de vientre de madre y de simiente de padre, ambos dos sin títulos de nobleza ni alta ni baja), han pedido, como estaba yo diciendo sobre los tres señores de quienes ya les hablé, les cuente *qué* fue en realidad lo que yo, a duro lomo de rudo asno y pasando hambres, palizas y manteadas, además de (con perdón sea dicho) cagaleras y vomitajos, y gozando de muy pocos momentos de llenar la pandorga y practicar el jolgorio, conviví con don Alonso, señor de todas las aventuras, de todas las desdichas y de muy pocos dineros (el cual aún ahora, cuando ya está en huesos bajo tierra, sigue debiéndome las pagas), y quiérese con esto decir cuánto pasé siendo escudero del mismísimo caballero, el cual, según él decía, deseaba pasmar de admiración a los siglos, y por eso mesmo aquel otro caballero don Miguel de Cervantes Saavedra lo biografió llamándolo, nada menos, el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, pero yo siempre me he sospechado que no era más que el buen y pobre hidalgo don Alonso Quijano, o Quijada, o Quesada (vaya usted a saber), en fin, era un pobre hidalgo muy conocido en su casa a la hora de los duelos y quebrantos y hasta un poco conocido en los alrededores, acá en La Mancha,

y como los señores ya mencionados han mostrado particular interés en uno de los episodios relatados en la segunda parte del libro del señor Cervantes, mesmamente los respectivos a nuestro encuentro y estaba con los señores Duques, aquí, pues, me pongo gustoso a contarlo, aclarando que lo referiré tal como lo viví yo aun si no coincide en detalle

con lo referido por ese señor escritor, pues “de una biografía nadie se fía”, según me ha dicho el sabio señor bachiller Carrasco, quien, por ser él letrado, y yo no, está poniendo en papeles y con pluma y tinta lo que de mí escucha,

y bueno, para no enredarme más en ringorrangos eruditos, es de saberse que en aquella ocasión, cuando íbamos en efecto yendo cabalgando en nuestros animales por un camino cualquiera de los surtidos por el azar, nos entramos por una arboleda, y en dicho lugar, que ya el señor bachiller me hará el favor de adornar con frondas y amenizar con cantos de pajarillos y de algún limpio arroyuelo, nos hallamos a los señores Duque y Duquesa, todavía en la última mocedad los dos y de pies a cabeza de verde totalmente vestidos, tal vez porque estaban cazando ciervos (o quizá siervos, yo no sé, porque de aquellos no vi yo ninguno), y que tan pronto como nos vieron se maravillaron de vernos, porque en seguida supieron éramos el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (o séase el bueno de don Alonso Quijano o Quijada o Quesada) y su leal escudero (o séase el nada más Sancho Panza, o séase yo mismo), de quienes ya ellos sabían por el susodicho libro del susodicho Cervantes, y con muy buenas y finas maneras nos saludaron, nos dijeron estar muy honrados de tan inesperada visita (aunque nosotros no estábamos visitándolos, que, la verdad, hasta entonces ni señas sabíamos de ellos pues habíamos caído allí por casualidad), y nos invitaron a pasar unos días en su castillo que cerca de allí, como quien dice a la vuelta de la esquina, mejor dicho poco más allá de la arboleda, elevaba al cielo sus ebúrneas (así dijeron) torres, y don Alonso, más quijotesca y floridamente que nunca, dio las debidas gracias por adelantado, y después de no sé cuántas reverencias y floripondios de palabras que estuvieron cambiando entre él y los Duques mientras a mí ninguna gracia me hacían, pues las

tripas me rugían de hambre, por fin nos encaminamos todos hacia el mentado castillo, el cual en efecto lo era, y de grandes dimensiones por cierto, y hete aquí que nos aposentaron en unos cuartos que, bueno, qué digo cuartos, más bien parecían salones como de baile de gigantes y gigantas, sólo que sí tenían unas grandes y emperifolladas camas por ellos llamadas mullidos lechos, y después de cenar una larga y muy rica cena que no sé si don Alonso calificó de opípara o de ovípara (sería lo primero, dice el señor bachiller) nos fuimos a dormir a los tales dizque cuartos en cuyos mullidos (ah, cómo me agrada eso de mullidos) lechos dormimos como querubines a pierna suelta (si se tratase de querubines con piernas, claro),

y así comenzó lo que fue una temporadilla de fiestas y agasajos, la etapa realmente más dichosa de mis andanzas con el señor don Alonso, porque cada día y cada noche eran guateques, festejos festejando el festejo del día anterior, y los señores Duques, sin que por ello se les cayesen los anillos, pues eran gente tan sencilla y amable como la que más, gente como muy rara vez habíamos hallado en nuestros caminos, se portaban muy gentiles y magníficos con todos, y de este modo iban y venían banquetes y bailes y juegos, y la pasábamos de lo mejor y como nunca ninguno de los dos la volvería a pasar en este mundo,

y en fin, para no hacerles el cuento largo la pasábamos bomba, como creo se dice en Madrid, esto es almorzando y comiendo y cenando a lo Pantagrúel y lo Gargantúa, y vengan más músicas acordadas que los músicos tañían, y chorros de vino y tajadas de pavo y lechón y ternera y a los postres pasteles y merengues y sorbetes, y en después bailes con las doncellas y las mozas criadas de los Duques y les decía yo piropos que les encendían los cachetes, y y y...

y

ocasión cuyo recuerdo me durará toda la vida fue cuando una noche, después de cenar succulentos ciervos (no siervos) asados y rociados con un rojísimo y amistosísimo vino, los señores Duques nos hicieron un honor y un regalo muy especial a mi señor don Alonso y a mí, que fue que, en compañía de todos los que habitaban el castillo, nos llevaron a un enorme patio y nos invitaron a montar respectivamente en un caballo y un asno hechos de movibles piezas de madera, con alas de madera también, y apenas hubimos montado en nuestras respectivas cabalgaduras comenzaron éstas a sacudir las alas, y, créanlo ustedes o no, se alzaron en el aire y nos llevaron en vuelo por encima del castillo y de los bosques, y del campo todo, y por encima de toda La Mancha, y nos elevamos tanto, don Alonso por delante y yo y mi asno como quien dice pegados a la cola de su caballo, que, mientras allá cada vez más abajo nos echaban vivas los Duques y toda su gente, fuimos atravesando cielos y así llegándonos a donde están los astros y las estrellas y nos rozó los cabellos un cometa que pasó con su maravillosa cola, de modo que hasta yo me di cuenta de que aquello no era ya La Mancha, y se escuchaba una música de esa que dicen de las Esferas, y, conste, esto que cuento, y estoy dispuesto a firmarlo con mi auténtica cruz, no ocurrió yendo nosotros con los ojos vendados, eso lo habrá inventado el tal Cervantes, si es que no lo pergeñó el tal Avellaneda, nada de eso, señores, sino que íbamos con los ojos bien abiertos y sin parpadear, porque no era asunto de perderse ni con un solo parpadeo ninguna de aquellas maravillas que veíamos, cosas de ángeles miradas por estos mis ojos que se ha de comer la tierra, y ahora, cuando en las noches descanso sobre mi cama de paja, al lado de mi mujer Teresa que me arrulla roncando

como una bendita, me imagino que el no mullido lecho se eleva y flota y sale por el ventanuco y viaja hacia los cielos maravillosos como en aquella maravillosa vez, oh astros y estrellas y cometas de dorada y coqueta cola luminosa, oh,

y cuando don Alonso y yo bajamos al patio del castillo y descendimos de las cabalgaduras estábamos como envueltos en un aura cada uno, la de él dorada y la mía plateada, y nos aplaudían y nos llevaron a celebrar y a contar nuestra hazaña en una segunda cena, y todo era admiración regocijada hacia nosotros y la cosa no era de burlas amañadas por los Duques, como escribió el tal Cervantes, sino que todo era sincero y de verdad y mis ojos lo vieron y mis oídos lo oyeron, y el señor Duque alababa a don Alonso mientras la señora Duquesa, toda ruborosa ella, dedicaba al mismo don Alonso unas miradas de admiración y de algo más que por el momento no podía yo explicarme bien de qué eran, tal vez se debían a un mero sofoco aunque todas las ventanas se hallaban abiertas de par en par y entraba una brisa muy refrescante y cariciosa,

y así fue aquello hasta entonces, guste o no guste, se crea o no se crea, que allá se las haya cada hijo de vecino con sus entendederas o desentendederas,

de modo que cuando, doblemente bien cenados y muy festejados y poseídos ya de un dulce cansancio, nos fuimos don Alonso y yo a los respectivos mullidos lechos, no podíamos dormir porque nos lo impedía una suave y tierna incomodidad que nos daba el estar todavía como envueltos en los fulgores aquellos, dorado para don Alonso y plateado para mí, y cuando por fin empezaba yo a dormitar resultó que..., en fin, no sé si lo van a creer ustedes...,

resultó que entreví (y entonces mesmo hube de despertarme) la entrada en la habitación de un resplandor muy blanco aún mayor que

los nuestros, y cerré y abrí los ojos varias veces para certificar lo que veía, y aquel luminoso fasto no era sino nuestra señora la Duquesa, enteramente en pelota, bella como un ángel, pero un ángel con tetas, o mejor decir con teticas, pues las tenía pequeñas y bien afiladas como dulces peritas peladas, cabalmente blancas y muy con las puntas hacia arriba, y se acercó al mullido lecho donde don Alonso ya dormitaba y creyéndolo enteramente dormido empezó a susurrar las más increíbles palabras ardientes que mujer alguna en el mundo se atrevería a decirle a un hombre aun si fuese en meros susurros, y le decía:

despertad, Don Quijote mío, oídme, abrazadme, amadme, vengo a ser vuestra, enteramente vuestra en cuerpo y alma (pero por lo pronto en cuerpo, que en alma ya veremos), haced de mí lo que queráis, elevadme a vuestros cielos, llevadme con vos, galopemos los dos entrelazados sin saber quién es el jinete, quién la cabalgadura, y sea yo vuestra, y esté yo con vos en la Historia y la Fama, mirad que en amoroso fuego estoy ardiendo, y ardo por vos, Quijote mío de mis entretelas, ay, don Quijote, ay...

y apenas susurradas tales palabras la señora Duquesa se metió entre las sábanas de aquel mullido lecho (y esto debo aclararlo, esto yo lo veía a medias, en penumbra, como por espejo oscuro, pero lo veía) y se pegó al flaco cuerpo de don Alonso, que primero lanzó un ¿pero qué diablos? de sorpresa y luego empezó a decir:

no, señora, no, os lo ruego, qué vais a pensar de mí, pensaréis que me aprovecho de la ocasión, que traiciono a mi devoción por mi señora doña Dulcinea del Toboso, de quien es mi corazón y mi afán,

y hubo una agitación debajo de las sábanas y dulces gemidos de la señora Duquesa y finalmente un gemido más largo y como cantado, y luego a ella se le oía susurrar algo así (si lo recuerdo bien) como:

callad, callad, oh don Quijote de mi vida, callad y dejadme amaros, oh, mirad, aquí en mi mano se ha posado vuestro pajarraco, vuestro pajarraquito rugoso y valiente, qué tranquilito está, qué tímido el pobrecito, tengo que darle un besito, y otro y otro y otro y otro, muá, muá, muá y muá, oh, mirad, mirad cómo despierta el picarón, miradlo alzarse como la cabeza de la serpiente dispuesta a dar el tarascazo venenoso, pero venenoso de amor en amoroso fuego todo ardiendo, mirad cuán obediente aunque no queráis es vuestro avechucho tenso para mi amorosa lengua, para mis amantísimos labios, oh don Quijote mío, oh, abrazadme, ay, sí, así, tomadme, y que vuestra lanza de gloria entre triunfalmente en mi coñito anhelante, oh, hacedme inmortal como vos, heridme, matadme, resucitadme de total amor, mi don Quijote, y don Alonso decía pero... pero... es que mi señora doña Dulcinea...

y la señora Duquesa dijo:

vos y yo a lo que estamos y váyase al carajo la rústica la necia la villana Aldonza Lorenzo dizque doña Dulcinea que no sabe lo que se pierde la muy ñoña y pendeja,

y todavía don Alonso farfulló algo ininteligible y luego lo oí jadear como un fuelle soplando sobre los fuegos de un encendido hogar, y yo, solo en el mullido lecho, me sentía también en amoroso aunque no compartido fuego todo ardiendo, y debí, por mi parte, dedicarme a ordeñar mi deseo, y

y no digo más, yo, por humilde hombre de pudor y por digno escudero de caballero andante, me callo sobre lo que siguió ocurriendo allí esa noche, que ya demasiado he dicho, ay de mí, bocón que soy,

y, en fin que eso pasó esa noche, en la primera de las noches en que volvería a pasar eso mismo, de tal modo que en el día andábamos los tres,

la señora Duquesa y mi señor don Alonso y yo, dulcemente fatigados y ellos dos con una sonrisa como la de los gatos a los que una noche sí y otra también han dado a beber un gran plato de dulce leche, y mi señor don Alonso estaba como remozado, más hidalgo y más ingenioso cada día de lo que ni el tal Cervantes se atrevería siquiera a soñar, y el señor Duque, si de él debo hablar, no comprendía muy bien lo que pasaba aunque de cuando en cuando le decía a la señora Duquesa: pero Florinda (creo que la señora Duquesa se llamaba Florinda), qué es lo que haces, qué es lo que comes, qué lo que bebes, que cada día estás más guapa y briosa y divertida, y ella se reía y decía no sé, no sé, esposo querido, ha de ser la primavera, oh la primavera, culpemos a la primavera, y don Alonso al oír esto se ponía rojo como un tomate, quién diría que a sus años era aún capaz de rubor...

y cuando don Alonso decidió que nos fuéramos del castillo a continuar nuestra vida de aquí para allá, los señores Duques y toda su gente, reunidos al comienzo de uno de los senderos que partían hacia el no se sabe qué, nos despidieron un largo rato dirigiéndonos adioses muy sentidos, y me pareció ver algunas lagrimillas bajar por las blancas y tersas mejillas de la sonriente señora Duquesa (creo que se llamaba Florinda) y sus pechos se inflaban en un inacabable suspiro que amenazaba con hacer reventar el corpiño,

y qué más puedo yo decir, sino que así es la vida y así es la profesión esta de escudero de caballero andante, y que no volví ya nunca a pasarla tan bien como en ese feliz episodio de los Duques que se atravesó por uno de los caminos de la vida aventurera que hemos llevado el señor Alonso Quijano, o Alonso Quijada, o Alonso Quesada, o meramente don Quijote, si ustedes prefieren llamarlo así, y añadiré tan sólo que este humilde labriego, este rústico y simple destripaterrones que nada



*Ilustración: Enrique Zolliker*

más es Sancho Panza, o sea yo mesmo, está, señores Carrasco, Miranda y De la Colina, para servir a ustedes en lo que ustedes siempre quieran y manden, y de todo corazón. *Vale.*

## Carta para excusarme de participar en un homenaje al *Quijote*

Querido Carlos:\*

No tengo un “capítulo favorito” del *Quijote*. A veces ha sido la cueva de Montesinos y, a veces, los galeotes, con su absurdo discurso justiciero. Probablemente toda la secuencia con los malvados duques sea mi favorita, pero son varios capítulos. El gobierno de Sancho; la noche en que los duques maquinan a Dulcinea; el diálogo de Sansón Carrasco y Antonio Moreno, con la serie de engaños de don Antonio (cabeza incluida) y los desengaños, uno fallido, el otro no (y que cada quien elija cuál falla y cuál acierta), de Sansón Carrasco en sus dos distintas armaduras, la de los espejos y la de la blanca luna. O, aunque demasiado breve, el modo de hablar del vizcaíno. O, de plano, la descripción que hace el labrador negociante ante el gobernador Sancho, que es una página absolutamente cruel y marciana:

---

\* Carlos Miranda es el coordinador de este proyecto.

—Digo, pues —dijo el labrador—, que este mi hijo que ha de ser bachiller se enamoró en el mismo pueblo de una doncella llamada Clara Perlerina, hija de Andrés Perlerino, labrador riquísimo; y este nombre de Perlerines no les viene de abolengo ni otra alcurnia, sino porque todos los deste linaje son perláticos [paralíticos], y por mejorar el nombre los llaman Perlerines; aunque, si va decir la verdad, la doncella es como una perla oriental, y, mirada por el lado derecho, parece una flor del campo; por el izquierdo no tanto, porque le falta aquel ojo, que se le saltó de viruelas; y, aunque los hoyos del rostro son muchos y grandes, dicen los que la quieren bien que aquéllos no son hoyos, sino sepulturas donde se sepultan las almas de sus amantes. Es tan limpia que, por no ensuciar la cara, trae las narices, como dicen, arremangadas, que no parece sino que van huyendo de la boca; y, con todo esto, parece bien por extremo, porque tiene la boca grande, y, a no faltarle diez o doce dientes y muelas, pudiera pasar y echar raya entre las más bien formadas. De los labios no tengo qué decir, porque son tan sutiles y delicados que, si se usaran aspar labios, pudieran hacer dellos una madeja; pero, como tienen diferente color de la que en los labios se usa comúnmente, parecen milagrosos, porque son jaspeados de azul y verde y aberenjenado; y perdóneme el señor gobernador si por tan menudo voy pintando las partes de la que al fin al fin ha de ser mi hija, que la quiero bien y no me parece mal.

—Pintad lo que quisiéredes —dijo Sancho—, que yo me voy recreando en la pintura, y si hubiera comido, no hubiera mejor postre para mí que vuestro retrato.

—Eso tengo yo por servir —respondió el labrador—, pero tiempo vendrá en que seamos, si ahora no somos. Y digo, señor, que si pudiera pintar su gentileza y la altura de su cuerpo, fuera cosa de

admiración; pero no puede ser, a causa de que ella está agobiada y encogida, y tiene las rodillas con la boca, y, con todo eso, se echa bien de ver que si se pudiera levantar, diera con la cabeza en el techo; y ya ella hubiera dado la mano de esposa a mi bachiller, sino que no la puede estender, que está añudada; y, con todo, en las uñas largas y acanaladas se muestra su bondad y buena hechura.

Y a esta descripción le sigue la del angelical bachiller, que no sale mejor parado. Pero es, con todo, poca cosa y vulgar. Esperpento. Y, para mí, *a guilty pleasure*. Teratología literaria y plástica a la que España fue peculiarmente adicta y afecta. De modo que tampoco califica como capítulo favorito.

También me ha sucedido, y no con poca frecuencia, que el Quijote, el personaje del Quijote, me cae mal. Defecto de mi imaginación, sin duda, pero hay temporadas en que no puedo dejar de pensar que ese señor no era buena noticia de toparse. Le bastaba una mala frase, una idea simple, por ejemplo, con la que no estuviera de acuerdo, y a los puños o la espada. Y perdía, porque tundirlo era cosa de adelantarse mano, palo o piedra. Con eso tenía. Pero ese malestar se acaba conforme avanza la segunda parte.

Si no hallo mi capítulo favorito, sí tengo, en cambio, una parte abominada: toda la novelita del *Curioso impertinente* me resulta pesada, sin gracia, aburrida, y prometo saltármela cada vez que lea el *Quijote*. También me resultan abominables casi toda la iconografía y las estatuas y las dos obras musicales que conozco sobre el *Quijote*. *Fausto* ha dado buena música; *Don Juan*, la mejor. Pero el *Quijote* no ha podido pasar bien. La opereta de Broadway me saca ronchas. La ópera de Massenet es menos simple, pero está hecha con una idea

torcida: canta el *Quijote* y todo es luz, belleza, proporción; los demás son españoles y, según Massenet, tontos, castañuelas, cazuelas, ruido y pendencias tabernarias de borrachos. Además, me hace pensar algo que sospecho muy común: que no leyó el libro. Eso, o que su idea de España llevaba un insuperable desprecio por ese pedazo africano insertado en Europa. Ambas cosas son significativas y, lo peor, ni siquiera privativas de franceses o ingleses; o hasta rusos. El desprecio por todo lo español, excepto el *Quijote*, también ha sido ensayado por el mundo de la lengua española.

El resto de las lenguas de las grandes civilizaciones occidentales tiene autores: Dante es la *Comedia*, pero también es la *Vida nueva* y el discurso de la lengua vulgar. Francia es una pléyade y luego varios más; Inglaterra, Shakespeare, que ya es casi todo, y muchos más; Pushkin, Dostoievski, Tolstoi son Rusia; Alemania es Goethe, y Goethe es muchas obras. En esta lengua es un libro, porque del *Persiles*, nada y nada de las *ejemplares*. Sólo en Guanajuato creen que Cervantes era un gran dramaturgo. En fin. El caso es que Lope tenía razón cuando decía que Cervantes era el peor poeta de la lengua, y también Quevedo cuando dice que es el mejor prosista (y tampoco, porque el mejor prosista era él, Quevedo; y no lo digo porque Borges lo haya dicho sino porque Borges tenía razón). Detesto ese fervor lingüístico y moralino a un *Quijote* menos que demediado, el de sus puras golpizas de la primera parte, el pendenciero. Si eso fuera el *Quijote*, el único libro de la lengua española sería un desastre. Prefiero *El licenciado Vidriera*, para el caso, con todo y su débil final. Quedarse a la mitad del libro produce esa idea de Massenet: San *Quijote* contra la estupidez. La verdad es que incluso Sancho comienza como cosa mostrenca y termina en un ser maravilloso. Pero eso ya lo dijo bien Unamuno: Sancho se

va qui jotizando conforme el Quijote se va sanchopanzando. Si no fuera así, la novela hubiera acabado con las mismas taras que atorran incluso a los gigantes: a Calderón o a Gracián. Para no meterme en honduras, glosó por la puerta lateral. Ambos carecen de eso que recomienda Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

los soliloquios pinte de manera  
que se transforme todo el recitante,  
y con mudarse a sí, mude al oyente.

Pongamos diálogos donde dice soliloquios y lector en vez de oyente. Ya está. Porque no puede ser amigo, ni ejemplo, ni nada, un sujeto que no se muda; que, oyendo, no entiende. Ni sujeto, ni cristiano, ni persona. Ni novela. El primer esbozo del Quijote es el de un ser que no se sospecha a sí mismo: “No por culpa mía, sino de mi caballo, estoy aquí tendido”. No tiene dudas, no le preocupa la opinión de otros porque encuentra dentro de sí todo el repertorio que necesita para convalidar su alucinación. La suficiencia en el saber lo convierte en un viejo insoportable, no para el lector, para todos los demás personajes que se va topando en la novela. No soporta la disensión y no está dispuesto a escuchar. Hasta que aparece la magia y lo pone en su lugar. Es magia de verdadero prodigio, porque sucede donde debe: entre las dos orejas. No sé si sea desde la cueva de Montesinos, o desde el truco de la cabeza encantada, pero en cuanto comienza a escuchar a alguien más, alguien además de él mismo, hablar de su historia, el Quijote se va volviendo prójimo. Su real hazaña es haber aprendido a dudar de sí mismo. Hasta Sancho lo sabe, porque, de regreso a su pueblo, dice: “Abre los brazos y recibe también a tu

hijo don Quijote, que si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo”. En eso difiere de casi todos los personajes de Calderón, que pueden dudar de cosas, de los demás, pero jamás de sí mismos porque no tienen emociones ni pasiones que los trabajen en contra de su propia voluntad. Están concebidos como seres no contradictorios. Baste Segismundo: su naturaleza es tal que no permite ni el deseo de venganza ni las irrupciones de lo indeseable de uno mismo. Segismundo, igual que el hipotético sujeto cartesiano, es capaz de partir de sí sin el miedo de ser, él mismo, la sustancia alucinada. La vida es sueño, pero es un sueño que no está compuesto por los deseos sino por la incertidumbre de lo real. Es un sueño de la parte empírica, de los sentidos frente al mundo. Sueños buenos, sin la sombra del propio ser. Y sin su asombro. Algo se perdió en el camino. Todavía Lope (“que con venir de mí mismo, no puedo venir más lejos”) como Quevedo (“y he quedado presentes sucesiones de difunto”) encontraban su inconsecuencia y sus contradicciones en el tiempo. Y entendámonos: si se comparan los dos monólogos (los dos primeros) de Segismundo, con los dos de Hamlet (el del cráneo de Yorick y el famoso de “*to be, or not to be...*”) probablemente hallemos más talento literario en Calderón que en Shakespeare. Pero mientras Hamlet es un semejante, Segismundo no es sino un icono, incapaz de ser tocado por su propio mal... Segismundo tiene las manos limpias. Es la víctima magnánima que debiéramos ser todos... ¿o no?

Sé que no quiero escoger como favorito ninguno de los episodios de la primera parte. Pensé mucho en el discurso a los cabreros: “dichosa edad y siglos dichosos...”. Pero, en realidad, su interés me viene de contexto y no por la lectura directa. Explico un poco: pensé en

contrastar el discurso del Quijote sobre la Edad de Oro con aquel otro de Gonzalo en *La tempestad* de Shakespeare: “*Had I plantation of this Isle...*”, que es como decir: “si yo colonizara aquesta isla”. Es la misma idea, pero dicha a dos distintos públicos. Al Quijote lo callan con música; a Gonzalo, con burlas. No son lo mismo unos cabreros que los sofisticados nobles milaneses, y la idea de la Edad de Oro parece ir en sentidos contrarios. El Quijote dice, tal cual como Ovidio, que “aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre”, mientras que Gonzalo habla de armas —puñales, espadas, pistolas—, de “máquinas”, y dice que no le servirían en su gobierno. El Quijote apunta a una sociedad anterior a todo Estado (cuando no existían las palabras “tuyo” y “mío”); Gonzalo, a un gobierno ideal y posible. Es interesante porque coincide con el estado de las dos naciones: España inicia una decadencia llena de reproches y prohibiciones de moral pública e Inglaterra inicia su proceso de crecimiento y consolidación, en particular, sobre las máquinas del ingenio. De aquí salen varias cosas curiosas.

Por ejemplo, la deriva vocabularia. En lengua española, la palabra máquina comenzó con dos sentidos, el de “fábrica grande e ingeniosa” (Covarrubias) y el de ingenio, aunque ya indica que se trata de maldades: “fabricar uno en su entendimiento trazas para hacer mal a otro”. La implicación moral no aparece todavía en Juan de Mena o en Montemayor, por ejemplo. En el *Quijote*, siempre se trata de malas cuentas: lo vapulean las máquinas y las maquinaciones. De todas todas, se engancha con los engaños mecánicos más simples y les halla auténticos prodigios mágicos. Pero nunca sabe qué hacer con ellos. Jamás pudo imaginar que la magia fuera en su favor o que la produjera él mismo. En eso es españolísimo. Frente a los segundos

molinos, los de agua, las aceñas, el Quijote vuelve a perder: “Dios lo remedie, que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más”. (Por fortuna, después de rendirse, aparecen los malvados duques y la novela se endereza a su mejor parte.)

Los ingenios y maquinaciones de Próspero y Ariel son completamente lo contrario. Para Inglaterra, la salvación está en la máquina ingeniosa. No importa si por las magias de John Dee, por el ensueño de Bacon —que transforma la magia natural en filosofía empírica y desarrollo tecnológico— o simplemente por la invención industrial de las partes intercambiables: porque los cañones de la Armada Invencible eran todos artesanales, enormes, pesados, mientras que los de la flota de Drake eran producidos en serie, ligeros, y todos tenían el mismo calibre de disparo.

Y otro malestar. Byron califica al *Quijote* como “un gran libro que mató a un gran pueblo”. Recuerdo haber leído que Maeztu andaba por allá mismo. Hablaba de la *Ilíada* y la *Odisea* como inicio de la civilización griega, de la *Eneida* al origen de Roma. La *Comedia*, para Italia, igual. Creo que se saltaba a Shakespeare, pero también es verdad que Inglaterra es enorme después, no antes, de Shakespeare. En cambio, después del *Quijote*, la civilización española no hizo sino ir cayendo. Mejor pensar que son coincidencias y accidentes. La historia, aunque se explique de otro modo, no deja de estar marcada por estas piedras negras del monumento al desengaño. El desengaño fue el gran tema filosófico y literario de los siglos de oro, hasta que España dejó de engañarse. Y dejó de engañarse cuando perdió la imaginación. Coinciden el desengaño del *Quijote* y la anemia de la imaginación en esta lengua. Un letargo que no se acaba todavía, pero del que ya nos vamos apercibiendo desde, digamos, 1898.

Hay un diálogo epistolar entre Unamuno y Ganivet, ejemplar en muchos sentidos. Ambos reciben las noticias de la guerra con los Estados Unidos como Sancho sus “cien mamonas en el rostro”. Ganivet se queja amargamente de que no había modo de enfrentar el desarrollo tecnológico (esa forma de la magia) del mundo anglosajón. “La invención del vapor fue un golpe mortal para nuestro poder. Hasta hace poco no sabíamos construir un buque de guerra, y hasta hace poquísimos nuestros maquinistas eran extranjeros”. Exactamente: maquinistas. Y Unamuno le responde, después de llevar y traer a don Quijote para todo, con el recurso de siempre: no es por asuntos materiales que luchamos, sino espirituales: “de la perfecta cristianización de nuestro pueblo es de lo que se trata”.

Unos años después, en “Mecanópolis”, lo dice redondo: “¡Que inventen ellos!”, es decir, los anglosajones, inventores de esa “nueva barbarie” tecnológica. Al fin que nosotros, los civilizados, tenemos el espíritu de don Quijote.

Exactamente por eso es que detesto ese Quijote: es la confirmación de que no somos, los de esta lengua, sino unos pobres diablos, indignos de la imaginación. Pero, evidentemente, no puedo decir eso de don Quijote, sino del quijotismo que venimos padeciendo: que inventen ellos, los que carecen de espíritu. Esa malhadada idea se viene a juntar con una pose moral, malcristianada que consiste en que sólo puede ser bueno el derrotado. El ganador, el victorioso, es malo porque obtiene un beneficio exclusivamente material y, como sabe Unamuno, el beneficio material excluye al espíritu. Mal rayo parta esa bondad equívoca de Unamuno y a todo ese quijotismo. Es una torcedura que consiste en suponer que la bondad es enemiga del acto en el mundo; es una bondad de manitas limpias, que cree



*Ilustración: Enrique Zolliker*

que la confirmación de uno mismo es preferible y superior al cambio y a la transformación. Y “Dios lo remedie, que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más”.

Por eso, querido Carlos, mejor me excusas de participar en un homenaje quijotista.

Recibe un saludo de tu amigo.

## El lector apócrifo

En “Mi madre la oca”, uno de los poemas que conforman el libro *Cuatro de oros*, Eliseo Diego halla uno de los orígenes de la literatura en la cocina, donde la vieja inmensa está inmóvil junto al fuego, entre “magistrales ristras de cebolla”, el calderón de cobre en la chimenea, gente callada en la penumbra y un ratón inmóvil en la pared.

Tan pura es la quietud  
que oyes la leve  
huella de la ceniza. Entonces,  
entre el oro del fuego, la caverna  
de la gran boca. Un huracán susurra  
“había una vez...”  
Y nace todo.

De esas situaciones, de conversaciones tabernarias, del responso de las ventas, de relatos entretejidos, de comentarios de caminantes, me parece, está hecho lo que llamamos el *Quijote*, pero, sobre todo, se trata de libros habitados por otros libros.

Cervantes sabía que el personaje esencial de la literatura es el lector; la historia de su escrito más célebre representa la de uno de ellos. El comienzo de su trama se ha vuelto muy conocida por sus repeticiones y paráfrasis perpetradas por muchos de los que abominan de la lectura: el hidalgo Alonso Quijada o Quesada o Quijano,

los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de la hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas anegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos, y de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva.

La lectura, sin embargo, suele ser peligrosa. Como algunos, pensó en escribir desenlaces a modo a aventuras que lo fascinaban; como otros, prefirió convertirse en el personaje de esas aventuras que se perpetuaron en el libro.

Ese lector que ha decidido transformarse en una creación libresca no deja de imaginarse la escritura de su empresa, a la que, además de imponerle diálogos novelescos, le propone un principio que desdeñará el autor:

Apenas había el rubicundo Apolo rendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada Aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y

balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.

En los primeros capítulos del segundo libro, publicado en 1615, diez años después que el primero, don Quijote tiene noticia de esa novela que ha animado y la comenta con Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco, que se permite ciertas observaciones como que, según “algunos que han leído la historia que se hollaron se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote”, hubieran incluido “en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia” del caballero andante y que algunos habían

puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mismo jumento, sin haber parecido. También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena, que nunca más los nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo dellos, o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra.

No sin cierta complejidad simple, Sancho Panza responde escrupulosamente a esas omisiones, aclarando sus desenlaces, aunque don Quijote sostiene que:

no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondía: ‘Lo que saliere’. Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: ‘Éste es gallo’. Y así debe ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.

Ignoraba que en su biblioteca tenía un libro del posible escritor de su empresa de caballería.

En “Magias parciales del Quijote”, Borges recordaba que entre los libros examinados por el cura y el barbero en la biblioteca de don Quijote, se halla *La Galatea* de Cervantes, “y resulta que el cura es amigo suyo y no lo admira demasiado, y dice que es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada. El cura, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes”.

Don Miguel de Cervantes se consideraba asimismo un “aficionado a leer”, lo cual lo llevó a comprar, por medio real, en el Alcaná de Toledo, unos cartapacios viejos escritos en caracteres arábigos, que contienen la *Historia de don Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo, que manda traducir por dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo.

Más que una novela de autores que se suponen apócrifos, manuscritos que pueden creerse imaginarios y escritores que pretenden pasar por una invención, creo que el *Quijote* es un libro hecho de lectores. En él abundan los personajes que, como don Quijote, como Sancho

Panza, comentan sus aventuras publicadas en el primer tomo; otros, como el barbero y el cura, que se detienen a juzgar obras de quien ha firmado el volumen del que son personajes, y Cervantes, lector de un manuscrito atribuido a Cide Hamete Benengeli, que ha sido traducido por un desconocido a sueldo. Sin embargo, entre ellos también se halla un lector perverso.

Aunque acaso intentó que su nombre se adivinara, permaneció oculto bajo el de Alonso Fernández de Avellaneda, con el cual le quiso demostrar su enemistad a don Miguel de Cervantes publicando una segunda parte falsa de las aventuras de don Quijote. Don Marcelino Menéndez Pelayo sostenía que se trataba de Alfonso Lamberto, al que le concedía poca importancia “por ser tan desconocido, apenas sacaría al libro de su anonimato”, y consideraba que había servido para que la “baja tendencia de su espíritu” hiciera “inestimable su obra, en cuanto sirve para graduar, por comparación o más bien por contraposición, los méritos de la de Cervantes”.

Sin embargo, a pesar de que quizá don Miguel de Cervantes trató de ignorarlo y aunque no se le nombra en sus páginas, ese lector terminó convertido en uno de esos lectores que habitan ese libro ejemplar que es el *Quijote*.



*Ilustración: Enrique Zolliker*

# ¿Leoncitos a mí?

## Sueños compartibles

*A la Sociedad Cooperativa  
Trabajadores de Pascual,  
S.C.L.*

### I

Desocupado lector:

Sales conmigo a la segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y llegas a mi episodio predilecto, el capítulo XVII, en el que ocurre la aventura de los leones.

Don Quijote viene en compañía de don Diego de Miranda, un hidalgo que por vestir gabán verde, llevar montera de terciopelo y montar yegua tordilla, merecerá en adelante el sobrenombre de Caballero del Verde Gabán.

Así pues, entre caballeros andamos. El Caballero de la Triste Figura viene de vencer al Caballero de los Espejos en duelo que prolonga la ficción y prepara el verdadero y único gran triunfo de don Quijote: el ya dicho desafío a los leones.

En palabras del propio Cervantes, este triunfo sobre fieras constituye “el último punto y extremo adonde llegó y pudo llegar el inaudito ánimo de don Quijote”.

Mientras don Diego escucha con admiración el parecer de don Quijote con respecto al oficio de los poetas, éste avizora una caravana de carros empavesados con tremolantes gallardetes que lucen los colores del rey Felipe III.

Previendo aventura, don Quijote reclama el yelmo a Sancho, su escudero.

Éste, que anda fuera del camino agenciándose un requesón entre pastores, acude presto con su señor. Pero por las prisas pone la mercancía precisamente en el fondo de esa bacía que ha pasado a la historia como el yelmo de Mambrino.

Acelerado, don Quijote se lo calza y siente o que los sesos se le derriten o, peor aún, que está sudando de miedo.

Como el miedo es la última sensación que un andante caballero se puede permitir, da una probada a la viscosa materia que le escurre por las sienas y descubre el sabor del requesón.

Aclarado el punto conforme a la picardía de Sancho y a la lógica de su señor, éste averigua con el carretero que la caravana lleva una pareja de leones africanos, macho y hembra, los más grandes y hambrientos que jamás hayan pasado de África a la corte de España.

—¿Leoncitos a mí? ¡A mí leoncitos y a tales horas? —dice don Quijote con una sonrisa de medio lado. Y exige al leonero que abra las jaulas.

Pero antes de que esta y otras citadas aventuras ocurrieran, el lector pudo auscultar el soliloquio de Sancho cuando su señor lo mandó a la ciudad a rogarle a Dulcinea que se dignara bendecir a su rendido

caballero. Y disfrutó, así mismo, la moderna salida tipo monólogo interior que el escudero encontró en tal atolladero:

Siendo, pues [don Quijote], loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea...

Porque, más atrás todavía, Sancho hizo creer a don Quijote que había visto a Dulcinea. Y hasta se dio el lujo de describirla.

Los pormenores de esa descripción los saboreé de niño por la boca de mi madre.

## II

Pasé la infancia a fines de la década de 1950 en una ciudad de Hidalgo. Éste, el tercer estado más empobrecido de mi país, no registraba nada digno de recuerdo. Excepto, quizás, la consolidación de una sociedad cooperativa de trabajadores del cemento en un lugar de cuyo nombre era fácil no acordarse: la antigua hacienda de Jasso, en la región de Tula, otrora capital de los toltecas.

Debo de haber andado por los nueve años de edad cuando mi madre, al llegar del trabajo por las noches, nos leía *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* a sus hijos y a mi prima la mayor, en una edición de fillos rojos y guardas con estampado de coronas de espinas.

Vivíamos en la casa de mis abuelos maternos, en la pieza del fondo, al final de un corredor largo y estrecho. Más que ventanas, esa habitación tenía dos mirillas de un vidrio verde constelado de burbujas; tan altas eran éstas, que para ver nuestro corral o para figonear el huerto vecino necesitábamos subir a un armario o funambular en el respaldo de una silla.

Ese huerto donde los manzanos, los nogales y los naranjos parecían cansarse de jugar a la ronda en torno de un cenador revestido de vitrales, pertenecía a una pareja de ancianos españoles refugiados.

Como mi prima la mayor y yo sabíamos que el muro del comedor de los abuelos, contiguo al huerto, no era de adobe sino de yeso, inflamados por la imaginación quijotesca rascamos con el cucharón de los frijoles el fondo de una alacena y dimos con el otro lado del tiempo.

La huerta estaba abandonada y los frutos se fermentaban en medio de una maleza de más de un metro de estatura. Alcahueteados por esa maraña pudimos trasegar senderos que confluían, todos, en el quiosco de nuestra ambición: un cenador de herrería con forma octagonal y emplomados de unicornios y dragones.

Y aunque más tardamos en entrar que en ser sorprendidos por los dueños, tuvimos tiempo suficiente para sentir entre nuestros dedos algún mantel luido, lagrimones de un candelero en desuso, piezas de incompletas vajillas Luis XV y alteros de monedas de cobre de uno y dos centavos salidas de circulación dos lustros atrás.

Tanto como aquél, mi recuerdo más vívido de entonces es la ocasión en que mi madre nos leyó el diálogo, perteneciente a la segunda parte, en el que don Quijote enmienda la descripción que Sancho hizo de Dulcinea. Palabras más, palabras menos, le dice: Me la pintaste mal, Sancho, porque dijiste que tiene ojos de perlas y supongo

que los de Dulcinea deben ser de verde esmeralda, así que quita esas perlas de sus ojos y ponlas en sus dientes.

Tres décadas después, la vida me regaló el sueño de leer el *Quijote* a mi niña la grande cuando ésta tenía seis años. Sus pasajes favoritos eran la lucha con los molinos de viento, las especulaciones a causa del batán, el manteamiento de Sancho, el combate con los cueros de vino, aquella batalla de ovejas y carneros de la que don Quijote salió sin muelas y, como el más impactante para ella, la incineración de libros. Todo ello, sobra decirlo, corresponde a la primera parte; mientras que yo, por el contrario, siempre disfruté más la segunda parte.

Por su parte la cooperativa Cruz Azul, cumpliendo su propósito de invertir sus ganancias no en proyectos de enriquecimiento personal sino de expansión en zonas pobres del país, consolidó una planta en un estado equiparable a Hidalgo en atraso y miseria, Oaxaca. Para entonces el equipo Cruz Azul, insignia de aquella cooperativa de Jasso, había metido en sus vitrinas siete campeonatos de fútbol de la primera división.

### III

Me empecé a considerar coautor del *Quijote* gracias a la lectura vicaria de mi madre.

Una lectura en bruto, apegada al texto, ajena a la faramalla del título y a las dolencias del autor original. Lectura que ella sólo interrumpía para explicarnos los pasajes de difícil intelección, porque jamás nos prejuició a favor de don Quijote ni pontificó sobre la vida de Cervantes; nada habló del Manco de Lepanto ni de la más alta ocasión que vieron los siglos, nada del Siglo de Oro ni de la obra cumbre de la literatura española y universal, origen de nuestro idioma, justificación humana ante Dios, etcétera.

Ya luego una curiosidad, que iba a resultar espontánea, me llevaría a rascar con cucharones adecuados el más acá de la vida de Cervantes. Además, los mejores maestros de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM habrían de impulsar, orientar y enriquecer esos nuevos funambuleos. Sin embargo, en aquel primer momento, letras y lectura aparecieron ante mí como la primera de una serie de dualidades en esa perfecta arquitectura de espejos que constituye *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

La propuesta de un novelista y tanto mi actitud receptiva inicial como mi aptitud alfabética posterior, gestaban el acto literario. Esta conclusión me llevó a creer que autor y lector, cualquier lector, debía considerarse autor, si bien en el origen de esta infinita nómina de autores que traspone tiempos y espacios hube de reconocer a un tal Miguel, que junto con don Quijote forman el dueto subsecuente de esta cadena de dualidades.

Padre e hijo, padrastro e hijastro, personas distintas, autónomas y hasta contrapuestas en algunos momentos de la siempre difícil relación filiopaternal, Cervantes y don Quijote se parecen en su inconformismo mas no son necesariamente inseparables. Al contrario.

Despachemos pues algunas diferencias entre el autor y el personaje. Aquél, desde luego, es mucho menos famoso y atendido que éste. ¿O tú crees que, *mutatis mutandis*, la conmemoración del aniversario cuatrocientos de Cervantes en 1947 guarda algún remoto paralelo con el fasto que en 2005 provocó el cuarto centenario de la aparición de la primera parte del *Quijote*?

Don Miguel fue hijo de un cirujano ambulante, llevó en sus venas sangre cordobesa y en su fama pública las sospechas de converso y de erasmista. Por lo que toca al entorno, anduvo a pie el mortecino tránsito del reinado de Felipe II al de Felipe III, lo que en el campo del

arte se traducían como la transición del renacimiento al barroco y en el horizonte histórico se pintaba con las llamaradas de un crepúsculo imperial. El mundo entero había dado un giro: el dinero sustituía a la economía feudal, las artimañas de la política y de la diplomacia podían más que las leyes, la mentira resultaba un arma mucho más eficaz que la verdad en cualquier terreno, la necesidad tenía cara de hereje y los principios se podían ir mucho al averno.

En cuanto a su parcela personal, sinsabores íntimos dejaron en Cervantes el recuerdo agridulce de una huida de Sevilla a Roma cuando apenas superaba los veinte años de edad; también deben contarse tanto un posterior matrimonio que debió haber olido a aburrimiento como una hija natural de nombre Isabel.

Gestas militares lo baldaron de la mano izquierda. Una recomendación, aunada a la mala suerte, propició que su cautiverio en Argel se prolongara cinco años y sólo se redimiera mediante un oneroso rescate. A esas peripecias bélicas sucedieron amargas épocas de frustración laboral, desde la negativa del Consejo de Indias a concederle empleo público y traslado a América en recompensa por sus servicios a la Corona, hasta el encarcelamiento en Sevilla a causa de lo que aún resuena como intriga burocrática.

En síntesis, hasta antes de 1605, Cervantes no era más que un alma cargada de derrotas y un cuerpo tullido en un mundo de peste y decaencias. Y de Perico Perro no hubiera pasado, de no ser porque escribió *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Y es que este libro superó a su autor original: resultó lo que hemos hecho de él, resultó nuestra lectura, nuestras lecturas, lecturas participativas que nos convierten en autores. Subsidiarios, sí, pero autores al fin.

## IV

El extraordinario éxito de la primera parte multiplica las ediciones e impulsa al libro a brincarse las trancas españolas, como lo refiere en la segunda parte el mismo don Quijote en el preámbulo al pasaje de los leones, cuando resume su historia a don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán:

Salí de mi patria, empeñé mi hacienda, dejé mi regalo, y entreguéme en los brazos de la Fortuna, que me llevasen donde más fuese servida. Quise resucitar la ya muerta andante caballería, y ha muchos días que, tropezando aquí, cayendo allí, despeñándome acá y levantándome acullá, he cumplido gran parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de los caballeros andantes; y así, por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo. Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia.

Mas si la aparición de la primera parte del *Quijote* ocurre en un mundo en donde el protagonista cree actuar ya no concuerda con el mundo en el que en realidad actúa, para la siguiente este desfase se suspende, se relativiza e incluso desaparece a lo largo de capítulos completos. Porque ahí le siguen el juego a don Quijote no sólo los nobles ociosos y la clase media ilustrada sino también el otro extremo social, el de los bandoleros y el de los pícaros.

Sí, en muchos fragmentos de la segunda parte la realidad externa coincide con la realidad de don Quijote. Y así el personaje consigue aderezar al mundo ajeno con el vestuario del mundo que él ha confeccionado. En esta nueva etapa, sus acciones se engarzan en la realidad de todos, al punto de que algunos lectores de la primera aparecen en esta segunda parte, ahora interactuando con él. Como consecuencia, los lectores, cualesquiera lectores, nos hallamos potencialmente complicados en la trama, ¡pero ya no como lectores sino como actores potenciales!

Por lo menos así lo empecé a vivir yo en aquel cuarto de la casa de los abuelos, a mediados del siglo XX, en una ciudad de treinta mil habitantes, en esa región donde no parecía haber nada más interesante que las matines de los domingos, la incursión en un huerto y las aventuras de don Quijote que mi madre nos leía cada noche. En aquel mundo en el que unos cooperativistas salían a la calle después de una dramática asamblea general gritando:

—¡Viva la cooperativa de La Cruz Azul! ¡Nosotros somos la utopía!

Al escuchar en voz de mi madre a Miguel de Cervantes, a Cide Hamete Benengeli y, a través de éstos, al propio don Quijote y a Sancho Panza, vivía convencido de que más adelante, en algunos de los capítulos siguientes, este famoso dueto, no menos entrañable para mí que Santo y Blue Demon y Laurel y Hardy, llegaría a mi pueblo. Y, de ser así, de esas páginas de filos rojos podrían surgir los centinelas del huerto vecino, que provenían de un lugar próximo a La Mancha. O bien podían aparecer los cooperativistas de La Cruz Azul y, quién quita, hasta yo...

Por desgracia la remisión y muerte de don Alonso Quijano ocurrió antes de que mis sueños cuajaran. Por lo demás, mis gentes no eran ni bandoleros ni duques, tampoco encantados ni galeotes llevados por

la fuerza a las galeras del rey. Mis abuelos habían vivido la revolución de 1910, los vecinos habían sobrevivido a una guerra, mi madre a un divorcio y La Cruz Azul a un boicot de la empresa capitalista La Tolteca, instalada a seis kilómetros de Jasso.

Al parecer el mundo ya no requería el auxilio de don Quijote. Pero había seres a quienes ese mundo no les ajustaba. Como yo; entre otras cosas porque los propietarios del huerto, en acuerdo con mis mayores, tapiaron con ladrillo las alacenas de nuestro comedor. Y no sé qué me angustió más, si ese muro a la imaginación o el anuncio de que el mundo se acabaría debido a unos cohetes atómicos que otros constructores de muros querían instalar en Cuba.

## V

En Argel, Cervantes el cautivo había sacado a flote su verdadero temple, no sólo para cultivar la paciencia sino, sobre todo, para rebelarse e intentar una fuga hasta en cuatro ocasiones. Empero la evasión culminante de este Steve McQueen barroco, el triunfal gran escape de su vida, fue la escritura de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Porque con esa obra y a través de su protagonista, además de rehusar y reelaborar una realidad material insatisfactoria también se contrapuso a un mundo de ideas, valores y actitudes.

Sin embargo, cuando me refiero al protagonista, ¿de qué personaje hablo? Todavía no de don Quijote de la Mancha sino de un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Hablo de don Alonso Quijano, hombre bondadoso, gran lector de libros de caballería: personaje descrito en un magistral primer párrafo donde se despliegan en detalle su edad, su situación económica

y social, su entorno familiar y hasta sus manías madrugadoras y su afición por la caza.

Cuando aún estaba cuerdo, cuando aún se llamaba y se conducía como Alonso Quijano, nuestro personaje no se resignaba a la estrechez de un lugar de La Mancha, enrevesaba su circunstancia y la sustituía con la lectura de libros y novelas de caballería. Después, esos productos del pasado, de la fantasía y de la imprenta, fueron reemplazando de manera imperceptible la realidad individual, familiar y social de aquel lector. Si en un principio él sustituyó momentos de su realidad con los libros, después los libros fueron desplazando más y más esa realidad.

Si el mundo de la caballería, inscrito en la literatura, resultaba preferible al mundo cotidiano, era deseable que continuara vigente; sin embargo esto sólo sería posible mediante la actuación de un caballero que viviera como tal y modificara aquello que no concordase con el principio de realidad caballeresco. Por tanto, Alonso Quijano asume su aspiración y sale a buscar aventuras propias de caballero; primero que nada busca enderezar el mundo. A partir de ahí, su realidad será otra y él amoldará su conducta a esa percepción. Adopta un nombre, adapta artefactos para armarse como conviene a su oficio; consigue un escudero, idea una dama a la cual encomendar su ventura, vela armas y comienza a cabalgar. Con una nueva personalidad concebida e inspirada por la letra, va ciñéndose a la horma rigurosa del pie de esa letra y sale a buscar aventuras en plan de caballero andante.

El problema es que sale a un mundo que ya no es el que este recién confeccionado personaje necesita ni puede comprender. Don Quijote no concuerda, no tiene acuerdo con la realidad. No está cuerdo: actúa en desacuerdo con esa razón que se conforma sobre una norma cimentada en convenciones. El anacrónico caballero andante pretende,

bajo uno y más nombres de batalla, cambiar la realidad en lo que tiene de desagradable, de injusta, de chata, de chueca, de vulgar. Su deseo es inyectar altos ideales, fantasía y literatura a los campos de Castilla; emoción, hazañas y gloria a una edad que ya no es de oro, una edad en la que los adjetivos mío y tuyo han esfumado lo nuestro. Él no lo sabe. O si lo sabe se hace el loco. Le hace al loco.

A veces pareciera eso, que don Quijote nada más le hace al loco. Se ha dicho que hay demasiado provecho en su cordura y otro tanto de placer en sus desvaríos. Así lo han de advertir todos los que con don Quijote conversen. Porque este ingenioso hidalgo es lúcido en los razonamientos y en la palabra, aunque no siempre lo sea a la hora de actuar, como lo atestigua el Caballero del Verde Gabán en el capítulo XVII, al observar el temerario empeño de don Quijote para que liberen a los leones.

En dicho punto, don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, se convence de que los requesones han ablandado los cascos y madurado los sesos de éste su recién conocido a quien en tan alta estima estaba teniendo. Así se lo comenta a Sancho diciéndole algo como: ¿Acaso está tan loco tu amo que temes y lo crees capaz de enfrentarse con animales tan feroces?

—No es loco —responde Sancho—, sino atrevido.

Tan atrevido que obliga al leonero a abrir las jaulas. Tan atrevido que actúa como si los molinos de viento y los cueros de vino fueran gigantes, y como si la venta fuera castillo y las ovejas ejércitos. Como si...

Pero los leones, vaya que sí son leones.

El leonero obedece, no sin antes poner a salvo sus mulas y pedir a los presentes que se retiren.

## VI

La falta de concordia entre su deseo y la realidad hacen parecer loco a don Quijote. Pero como preguntaba un insolente Shakespeare contemporáneo de Cervantes, ¿cuál es la diferencia entre ser y parecer?

Y entre la consideración social de un ser marginal a la elaboración social de tal ser marginal no median más que grados; todo es cuestión de tiempo, de perspectiva, para que se empiece a sospechar anomalía y se acumulen datos en abono de esa sospecha, actos que se registren y resulten en la conclusión de que alguien está loco.

Ahora bien, hipócrita amigo, ¿qué le sucedería a cualquier lector actual (tú, por ejemplo) si se convenciera de que es viable y obligado llevar a la práctica todo aquello que postulan los códigos de ética, los libros de sabiduría, los principios humanistas, los ejemplos de compasión y las normas en fin de la más elemental justicia?, ¿qué, si leyendo obras de ficción o de no ficción que ilustran la bondad y el recto proceder, terminara actuando conforme a esos ideales?

En efecto, sólo se le abrirían las puertas del manicomio.

Un hospital psiquiátrico aguardaría con los brazos abiertos y con camisa de fuerza almidonada a quien creyera, ja, que no hay trecho entre el dicho y el hecho.

Pues igual le pasa a ese ser nacido de la convicción de don Alonso Quijano de que es posible imponer al presente los ideales de un pasado. Don Quijote, hijo legítimo de don Alonso Quijano el Bueno y, por ende, hijastro de don Miguel de Cervantes Saavedra, es producto de la conversión y de la convicción de un lector de libros y novelas de caballerías.

Inconforme por linaje, inconforme de abolengo, es además un anacrónico: quiere revivir un tiempo ido. Su método de evasión se erige sobre la voluntad de imponer los ideales de tal época.

Tal anacronía parece provenir de la nostalgia de una época de oro. No obstante, lejos de hacer de él un reaccionario, esa nostalgia lo catapulta al mañana; a un futuro que está por nacer pero que viene torcido, subyugado por perversos encantadores; a un futuro que se anuncia en imprentas y en una cabeza parlante predecesora de la radiotransmisión, así como en molinos de viento y de agua que amenazan con jubilar a Rocinante y al burro como fuerzas de tracción.

Por cierto, en el pasaje de unos batanes que también preludian el futuro, Sancho reacciona con miedo mientras don Quijote responde con delirios y anhelo de hazañas; por tanto cabe preguntar, ¿quién está más fuera de sus cabales y en menor consonancia con la realidad?, ¿un Quijote que transustancia en gigantes una maravilla tecnológica auditiva o un Sancho que, ateniéndose al sentido común y a lo ya visto, se deja ganar del cuerpo a causa de lo inaudito (lo nunca oído)?

En la realidad, en un mundo decadente donde las sopas del menú sólo eran la marginación para los más, el tedio para los menos y la grisura para todos, surgían personajes reales contrapuestos a don Quijote y complementarios a éste, tipos sociales que se trasvasaban a la literatura y llegaban a ser incluso material de testimonio: los pícaros. Estos marginados sociales respondían a la hostilidad del medio con no menos hostilidad; empero trataban de amoldarse a dicho medio.

El pícaro buscaba sincronizarse con el mundo que lo expulsaba. Se volvía acomodaticio y arribista, se conformaba, era trepador. Don Quijote, por el contrario, era inconforme y mostraba su rechazo regresando la vista atrás, hacia un mundo que quizá nunca había existido. El pícaro era

realista; el caballero cervantino, idealista. Aquél se sincronizaba. Éste era anacrónico: antes que hacer prédica contra las malas costumbres se evadía para introducir ficciones que arreglaran la realidad. Y entre el pícaro y el caballero, un poco ambos, pero sin ser ninguno de ellos, estaba el aspirante a gobernar una isla (en efecto: en cierta dosis, sólo en cierta dosis, Sancho parece encarnar y de paso redimir de moralinas literarias al pícaro).

Creando o fingiendo creer, viviendo o representando cada escena que protagoniza, don Quijote se sitúa en un plano que ni la generalidad de la gente comparte ni las normas sociales admiten. Es un ser y un parecer anacrónico, se halla fuera del tiempo e insiste en su postura, una postura falsa para casi todos los otros pero en la que persevera, con la complicidad de Sancho y con el amparo del azar.

Uno de los remedios para reducir al loco es hacerse pasar por su igual. Enmascararse. Eso es lo que intentó, con buena fe y en sociedad, el bachiller Sansón Carrasco. No obstante, su fingimiento, su hacerse paralelo, par, pareja, resultó fallido. A fin de volver al redil a don Alonso Quijano, se disfrazó de caballero y lo retó a duelo para que, en condición de vencido, aceptara volver a su lugar de La Mancha. Pero el ardid, de entrada, no resultó. El Caballero de los Espejos fue derrotado y entonces tuvo que reencarnar, una dualidad más, en el Caballero de la Blanca Luna. Don Quijote venció al espejo pero caerá ante la advocación de la Luna, tal vez porque, aunque también espejo, la Luna no refleja un rastro planeta sino lo más alto del cielo planetario: el Sol.

## VII

Cervantes, como Quijano o Quijada o Quesada o Quejana, sufrió en carne propia la crisis y la extinción de los ideales caballerescos. Pero no

sólo eso, también atestiguó la decadencia de las novelas de caballería. En este sentido su condena a ellas es sincera y su afán de satirizarlas es incuestionable. Aunque cabe subrayar que si en términos generales la voz narrativa siempre descalifica en masa a este género de literatura, a la hora de los recuentos —tanto en la voz de don Quijote como en las de otros personajes—, el autor no sólo salva sino hasta encomia ciertas obras en particular, de las cuales algunas siguen circulando por carriles de alta velocidad en nuestros días, como *Amadís de Gaula*, *Tristán de Leonís*, *Tirante el Blanco*, *Las sergas de Esplandián*, *Oliveros de Castilla*, *Palmerín de Inglaterra* y *Lanzarote del Lago*.

Y no es menos templada su defensa de lo que sí vale del género caballeresco: los ideales. De ahí que, al revés del pseudonominado Alonso Fernández de Avellaneda, autor de la segunda parte apócrifa del Quijote, Cervantes no le tire a ridiculizar a don Quijote ni a Sancho. Así, cuando llega al extremo de la caricatura, hace que Sancho contrapuntee un fuego con otro y consagre el exactísimo mote de Caballero de la Triste Figura, de modo tal que, asestándole un apodo que ni mandado a hacer, el escudero salva de la caricatura a su amo.

Ahora bien, en este filo entre la ridiculización y el homenaje, aparece la evidencia de otra dualidad. Porque no es lo mismo la novela caballeresca que el libro de caballería. La caballería, idealizada o no con el paso del tiempo, se ejerció en la realidad. Y encuentra tal vez su primer surtidor de temas en un Arturo más o menos histórico con sus caballeros de la mesa redonda, y en un Chrétien de Troyes que los recupera a fines del siglo XII. Ese toque de fantasía influyó en la realidad, al grado de que para el siglo XIV hubo quien como Eduardo III de Inglaterra, el iniciador de la Guerra de los Cien Años contra Francia, pretendió modelar su vida y su política conforme a la literatura

caballeresca. No le fue del todo bien en el modelaje a don Eduardo, pero su contexto aún era propicio. Así que todavía en el siglo XV el sueño era viable, sensato, alcanzable; había lo que Martín de Riquer llama “vida caballeresca”.

Los caballeros despertaban respeto y admiración con su halo de leyenda y sus currículos de tantos más combates singulares ganados, tantas honras y tantos puentes defendidos, tantas cartas de batalla sustentadas; lejos de atascarse en el incipiente mundo del poderoso caballero don Dinero o de quedar en los márgenes del olvido, los miembros del exclusivo club de la caballería andante equivalían a las actuales estrellas del deporte y la farándula. Pero su existencia poco a poco fue cediendo terreno a la ilusión; resbaló de reversa a lo ficticio, al entretenimiento antes que al pingüe negocio de la guerra. Se marchó, no sin legar una cuantiosa constancia de esas ejemplares vidas sobre cuya acción se habían elaborado códigos de honor, normatividades y protocolos: toda una cultura caballeresca codificada en libros de caballería, libros que más que narrar hazañas dictaban normas, ofrecían descripciones e imagerías heráldicas, descifraban genealogías: hacían historia.

En suma, hubo caballeros de carne y hueso, inspirados en cantares de gesta. A su vez, estos caballeros inspiraron las novelas caballerescas de las que a principios del XVI el *Amadís de Gaula* y su correspondiente cauda vendrían a ser el principal venero. Alonso Quijano, pues, nace con un siglo de atraso, cuando ya la novedad caballeresca ha comenzado a oler chistoso, como diría Frank Zappa. El hacer caballeresco que había nacido de los libros retornó a ellos con más vuelo onírico, derivando en pura novelería de buena, mediana y mala calidad. El hacer caballeresco había dejado de ser oficio de nobles para derivar en recurso de desheredados, como Cortés, Valdivia, Pizarro y el resto de conquistadores del continente

a donde Cervantes quiso ser destinado; conquistadores que si en algo no pensaron fue en el ideal de la justicia.

Si don Quijote, como esos perros de presa, sólo hubiera querido buscar aventuras y cubrirse de gloria, por amor a Dulcinea y a la fama o al dinero, no habría dejado de ser una figura cómica, muy cómica, divertidísima. Pero la cuestión va más allá de la comicidad y de la diversión. El discurso de don Quijote, repetido una y otra vez, se plasma en su deseo de enderezar lo torcido (dicho en su habla: desfacer tuertos), poner el mundo derecho, alinearlo, curarlo, sanar esas torceduras del esqueleto de la sociedad. En don Quijote hay un deseo justiciero, un sentimiento filantrópico. Eso propicia la lucidez de pensamiento tan alabada y reconocida por, entre otros, don Diego de Miranda el del verde gabán y por el hijo de éste, un poeta.

Ese discurso, equilibrado con las desorbitadas aventuras para eludir el rollo solemne que lo arrancararía de los brazos del lector de los siglos posteriores, confiere a don Quijote su calidad heroica, su esencia de loco raro, de loco tan gracioso como conmovedor, tan cómico como abismador, tan genial y contemporáneo como el serio Buster Keaton o como el vagabundo de las mejores cintas de Chaplin.

Sancho Panza le ruega a don Quijote que desista de enfrentar a los leones. Hace acopio de lógica y le discute que, comparada con ésta, las aventuras de los molinos de vientos y la pavora de los batanes resultarán pan comido. Pero don Quijote no cede. Contesta que es el miedo el que hace ver todo demasiado grande a Sancho, mas si acaso llegara a morir le encarga lo acordado: dar aviso y noticia a Dulcinea.

¿Leoncitos a él? ¿A él leoncitos y a tales horas?

Mientras el leonero abría la puerta de la primera jaula, la del león macho, don Quijote todavía estaba decidiendo qué sería mejor, si combatir

a pie o a caballo. Decidió hacerlo a pie, no fuera a ser que Rocinante se asustara. Así que se apeó, aventó la lanza, abrazó el escudo, echó mano a su arma y se acercó paso a paso al carro.

Sin embargo conviene preguntar a qué horas se refiere don Quijote al decir “a tales horas”. ¿A una hora del día, a una época, al momento de la novela en que ocurre esta acción? No lo sabemos con exactitud. También ignoramos en qué momento del día ocurre este episodio. Presumimos que hay buena luz, pues con esa claridad lo describe el narrador. Mañana o tarde. Pero, ¿y no podría ser que don Quijote se refiriera a lo que ahora llamaríamos momento histórico?

¿O se refiere, antes que a cualquier horario astronómico, a su reloj existencial? Don Quijote ya no tiene espacio ni tiempo para dudas; no le cabe cobardía, no le cabe recular. Es la hora de la prueba, de la prueba personal. Ser o no ser, diría un antedicho contemporáneo. ¿Leoncitos a mí cuando ya soy parte de la historia, cuando ya logré pasar de la ficción a la realidad, cuando mis hazañas andan de boca en boca, de oído en oído y de ojo en ojo? ¿Leoncitos a mí cuando me están observando miríadas de pupilas, de lectores verdaderos y de un público atento que se reúne en las plazas de las villas o en un aposento familiar a escuchar la lectura de mis jamás antes pensadas osadías?

## VIII

En el cuarto del fondo de una casa de abuelos, un niño se pasmaba. Ese niño era, desde mi punto de vista, el lector más importante de los siglos pasados y por venir. Quizá esto de la importancia del ego resulte anacrónico. No lo sé. Pero no estamos hablando de un caso particular sino del anacronismo mayor.

La anacronía de don Quijote ya ha ocupado toda una primera parte y dieciséis capítulos de la segunda sin que haya habido algo más que locura, sincera o fingida; sin que haya habido otra cosa que cobardías mal argumentadas o poco convincentes; sin que haya habido, en fin, sino fingimiento y en último análisis ridículo o derrotas. Porque en todas las aventuras de don Quijote hay una suerte de derrota: los molinos lo derriban, la circunstancia lo vapulea, a él o a su escudero o a ambos. *Item* más: el valiente, el casto, el fiel, el consecuente, nunca comprueba a cabalidad tales virtudes; siempre flaquea, siempre enseña las costuras, no es del todo loco ni del todo se apega al ideal caballeresco. Para mi gusto, para el gusto que me han dejado todas mis lecturas del *Quijote*, hasta el capítulo diecisiete lo único que puedo concluir es que no hay loco que trague lumbre.

Hasta entonces, don Quijote parece no ser ni más ni menos que cualquier ser humano excéntrico. Revela grandeza pero también pequeñez. Prodigalidad pero también miseria. Espiritualidad y caos. Sin embargo he aquí que acaece la aventura de los leones. Y en ella no hay engaño. El león es de verdad, como bien se lo hacen ver Sancho, el Caballero del Verde Gabán y el leonero mismo.

En este episodio no hay mediaciones, no hay “locura” ni delirio; tampoco hay el recurso de una posible ensoñación, como cabe interpretar en el pasaje de la Cueva de Montesinos. El león es león, lo mismo que la leona, y ambos están hambrientos, y don Quijote, loco o no loco, sabe bien que se trata de fieras, y quiere luchar con ellas.

¿Que qué hizo el león al ver a don Quijote?

Lo primero que hizo fue revolverse en la jaula, donde venía echado, y tender la garra, y desperezarse todo; abrió luego la boca y bostezó

muy despacio, y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despolvoreó los ojos y se lavó el rostro; hecho esto sacó la cabeza fuera de la jaula y miró a todas partes con los ojos hechos brasas, vista y ademán para poner espanto a la misma temeridad. Sólo don Quijote le miraba atentamente deseando que saltase ya del carro y viniese con él a las manos, entre las cuales pensaba hacerle pedazos.

Al ver que el león no ataca como lo haría cualquier fiera voraz que se respete, don Quijote insiste.

El león, Cervantes lo cuenta con divino donaire, no aceptó el desafío. Nuestro caballero pidió al leonero que provocara a la fiera hasta hacerla salir y con ello remacha su victoria, la única, la indispensable para que no perdiéramos la fe en los caballeros andantes.

Y eso fue todo. Como muy bien canta el autor, hasta este extremo llegó la locura de don Quijote.

Sólo gracias a este capítulo podemos decir que no todo le salió mal a don Quijote y que no siempre desencajó en la realidad.

La victoria de don Quijote, aquí, por fin, fue rotunda. Es decir redonda y a profundidad, como estocada de matador valiente. Cierto que mediaron el talante del retador, el temperamento del adversario y el azar, factores todos que intervienen en todo triunfo y en toda derrota desde que el mundo es mundo. Pero precisamente por eso, porque en esta aventura intervinieron todos y cada uno de los factores de cualquier circunstancia normal entre seres normales regidos por la naturaleza y la sociedad, te puedo decir sin temor a equivocarme, oh lector, que ésta fue la primera y única y grande y polar victoria de don Quijote: el momento supremo del conflicto de este individuo con su realidad.

Aquí sí que ensarta su hebra. Y de dos modos. El uno, cobrando fama, y ese es otro de los muchos méritos de la segunda parte: consagrar a don Quijote otorgándole la celebridad que buscaba, incrustándolo en la realidad. El otro, haciéndolo vencedor en esa competencia contra reloj que los leones significan: ser valiente resulta proeza grande en un mundo erigido por la cobardía y por la ruindad.

Sin este triunfo no se podría hablar sin sonrojo del gran triunfo de don Quijote y de Cervantes.

## IX

El ideal de la justicia como empresa individual debió de ser uno de los principales ideales de la caballería. Pero, ¿hubo realmente justicia alguna vez? ¿Alguna vez se cumplió el ideal? Y si así fue, ¿por cuánto tiempo lo fue? ¿Perduró al menos un lapso digno como para tomarlo de modelo y referirse a él en términos de la época dorada de la justicia? ¿O sólo sucedió en ráfagas?

Con esas preguntas me situó en dirección de la Ucronía. No existió en ningún tiempo algo llamado justicia. Tan disparatados fueron los caballeros de la historia real como el anacrónico don Quijote de la historia ficticia. La justicia no ha sido todavía posible en el tiempo social. Y don Quijote mismo, al equipararse en su utopía justiciera con el caballero antiguo que le sirvió de modelo, deja de ser anacrónico, busca lo que su ancestro buscó: un sueño compartible, un tiempo fuera del tiempo, una ucronía.

Quien no se somete a la realidad es utópico y ucrónico, busca lo que no hay, pero al buscarlo empieza a hacerlo parte de la realidad, empieza a volverlo posible. ¿En qué medida? No desde luego para revivir lo que

no existió jamás. Sí para devolverle brillo al sueño más querido; para recuperarlo y hacerlo compartible, afín a lo mejor de cada lector de cada tiempo y cada espacio.

Don Miguel de Cervantes Saavedra buscó evadir su realidad; don Quijote buscó lo mismo aunque en y hacia una dimensión superior: evadirse para transformar el mundo, para penetrarlo con las armas ideales de la andante caballería. Y lo consiguió. Don Quijote consiguió a plenitud lo que se había propuesto. No en la primera parte sino diez años después. Porque Cervantes, el medio, el *medium* de tal realización, había metido a su personaje literario en una realidad sin ideales.

Cuando, en la segunda parte, don Quijote regresa, cabalga y sorprende a quienes desde la tierra lo miran, comenta con exageración pero sin demencia que ya circula un libro sobre sus aventuras. La gente, los nobles y los forajidos, es decir los estamentos sociales cuyo tiempo es propicio, lo identifican y le acomodan escenarios para que él viva sus aventuras: crean un mundo a la medida de él y de Sancho.

¡La caballería andante existe y nosotros somos muestra de ello! Ellos pueden gritar tal despropósito porque tienen la base para decirlo, tienen su existencia misma: existen, son vistos, admirados o tolerados, están ahí, habitan y ocupan un espacio aun siendo el no espacio, aun estando fuera del tiempo coinciden en el tiempo común, en los comunes y corrientes tiempos. Son lo que no se realiza en ningún tiempo: son.

Don Quijote comienza siendo anacrónico pero termina erigiéndose en una propuesta ucrónica. En un sueño compartible.

Volviendo al tiempo y al espacio que me tocó, en febrero de 2005, durante la fiesta del cumpleaños setenta y cinco de mi madre, la prima mayor me contó un sueño que había tenido de niña.

—Entrábamos tú y yo —dijo— en una especie de torreón con vitrales de colores donde había un baúl, un trono tapizado en terciopelo y una mesa con un objeto misterioso encima. Supimos que esto último era un candelero de piedras preciosas porque retiraste el mantel de lino que lo cubría para echarlo sobre los hombros, y aunque tenía manchas de betabel me sentí una diosa griega envuelta en una túnica inmaculada. Estábamos felices. Tú sacabas del baúl montones de monedas de oro que producían el sonido de tu risa. De pronto oímos gritos y salimos a un bosque tupido. Alguien muy viejo nos perseguía por un laberinto de andadores apenas visibles entre la maleza. En las cuarteadas baldosas había filigrana de musgo y restos de fruta picoteada por gorriones...

—No fue un sueño —la interrumpí.

Para convencerla introduje datos precisos: los nombres de la calle y de los propietarios del huerto, así como el color de la ropa que ella vestía. Pero lo único que pudimos suscribir, antes de ir juntos a abrazar a mi cinco veces quinceañera madre, fue el acuerdo de poseer un sueño compartible. Un sueño: no algo desfasado sino ajeno al tiempo. Ajeno al tiempo pero de nuestra propiedad. Una propiedad que ahora deja de ser exclusiva porque la comparto contigo, paciente lector, a propósito de ese sueño también ajeno al tiempo que podemos compartir con don Quijote.

Todos los lectores de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, autores por contagio, se pueden arrojar el mérito de formar parte de la ucronía; pueden entrar fuera del tiempo para imprimirle posibilidades y para luchar no por lo que no pudo ser sino por lo que hace falta: para tender y defender el puente por donde se pasa de la nostalgia de una realidad inexistente al deseo de realidades imposibles pero necesarias.

## El puente y el río

Muy temprano, antes siquiera de aprender a leer, entré en relación con Cervantes y don Quijote de la Mancha, aunque no con Sancho, a quien conocí cuando terminaba yo la primaria y me encantó por su peculiar locuacidad. Aquel primer contacto se dio por mediación de mi padre (que no era hombre de letras ni criatura semejante). Huérfano por el lado paterno, desde 1910, cuando cumplió seis años comenzó a encargarse de su educación el ilustrado sacerdote Daniel Somohano, párroco en algún rincón del sur de Veracruz.

Gracias a las lecciones del cura, mi padre aprendió a leer, escribir, hacer cuentas y tocar el violín; más tarde estudió una carrera comercial que incluía contabilidad, inglés y artes taquigráficas y mecanográficas. Como una de sus obligaciones era ayudar en misa, aprendió latines que revivía en su vejez (murió a los 91 años). Y algo que aún recordaba al final de sus días —aunque había olvidado el nombre de sus hijos e incluso este parentesco—, era el primer capítulo de *El ingenioso hidalgo*, que el padre Somohano le había hecho aprender de memoria. Anciano ya, de pronto mi padre clavaba la mirada en el techo y se ponía a recitar

algo como “se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio”.

Comencé a leer el *Quijote* allá por el año 1948, en un ejemplar que pertenecía a mi madre. Era un volumen pesadísimo, de unas 800-900 páginas, pasta dura, papel grueso y satinado, de un tamaño que hoy se denominaría cuarto marquilla. No hice en aquellas aproximaciones una lectura íntegra sino parcial, pues sólo tragaba enteras las partes que me entretenían, que me provocaban risa, sobre todo las efusiones de refranes de Sancho que tanta cólera provocaban al principio en el hidalgo.

La primera lectura formal de la novela entera la hice una década después, cuando ya me había nacido una imprecisa vocación narrativa. De entonces a esta parte he leído en su totalidad el *Quijote* lo menos unas quince veces; en la década de 1990, por ejemplo, me jactaba de leerlo una vez por año. Llegué así a conocer con cierta profundidad los valores de la novela y a retener aceptablemente buena parte de los incidentes de casi todas las andanzas del Caballero de la Triste Figura.

Resulta impresionante que una novela vieja de cuatrocientos años suene tan fresca como si hubiese sido escrita hace unos cuantos lustros. La fuente de tal frescura, me parece, se halla por una parte en la sólida y natural relación que logra establecer Cervantes entre dos personajes de características tan opuestas; por otra parte, en una comicidad que se apoya lo mismo en las situaciones —producto de la transitoria obnubilación de don Quijote y la ingenuidad y la socarronería de Sancho— que en el humor verbal resultante las más de las veces de la confrontación de la ignorancia del escudero con la erudición del hidalgo.

Una vez publicada la primera parte del *Quijote* en 1605 por Juan de la Cuesta, no demoraron los críticos en señalar como imperfección grave (al margen de buen número de olvidos y descuidos) la intercalación de relatos ajenos a los personajes y su trayectoria —“El curioso impertinente” en primer término—, que sólo interrumpían el flujo narrativo; aun así cabe defender ese recurso como un artificio usado para ejemplificar maneras de contar distintas de las empleadas por el autor, quien, como es evidente, gozaba de amplios conocimientos en materia narrativa; para probarlo basta con atender a los juicios vertidos en el escrutinio realizado por el cura y el barbero. De otra parte, Alonso Fernández de Avellaneda, nombre que encubre al enigmático autor del *Segundo tomo de don Quijote de La Mancha* (edición conocida como “Quijote apócrifo”), arremetió también contra Cervantes al mencionar los yerros presentes en la primera parte.

Nada tarde, Cervantes, a partir de la dedicatoria de la segunda parte al conde de Lemos, no perdió ocasión de ridiculizar el falso Quijote y de insistir en que los únicos auténticos eran el caballero y el escudero de su invención. Esta segunda parte apareció en 1615 (impresa también por Juan de la Cuesta) con el título de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (caballero, y no hidalgo, seguramente para que no se confundiera con la edición apócrifa de Fernández de Avellaneda publicada un año antes con el título *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*) y en 1617 las dos partes se publicaron juntas en Barcelona.

Por encima de aquellas lamentables inquinas, hay que destacar la resonancia de esta obra mayor de Cervantes. El año mismo de su publicación se hicieron dos ediciones más en Madrid, otras dos en Lisboa (piratas ambas) y dos autorizadas en Valencia. Siguiéron dos ediciones en Bruselas (1607 y 1611), una más en Madrid (1608) y

una en Milán (1610); de la segunda parte se hicieron reimpressiones en Bruselas y en Valencia en 1616 y en Lisboa en 1617. La traducción al inglés de la primera parte, realizada por Thomas Shelton, apareció en 1612, y en 1620 vio la luz la continuación. En el mismo siglo XVII hubo traducciones al italiano, el alemán y el holandés; en el XVIII se conocieron las versiones danesa, polaca, portuguesa y rusa, y durante los siglos XIX y XX el *Quijote* fue traducido a prácticamente todas las lenguas que gozan del privilegio de la impresión.

La segunda parte del *Quijote* comienza justamente donde dejó al personaje la primera (si bien no respeta el itinerario previsto, pues el hidalgo no se dirige, como el apócrifo, a Zaragoza sino a Barcelona) y sin embargo parecería que en el todo, si se atiende a la técnica y los recursos narrativos, hay dos novelas o cuando menos dos autores (resulta curioso, pero la segunda parte tramada por Avellaneda se parece más en tono y estilo a la primera que la segunda de Cervantes).

En efecto, la primera parte, de principio a fin, se propone ser una parodia devastadora de los libros de caballerías: así lo afirma, drástico, el autor en el prólogo. En ella quiere Cervantes, nada más, contar la historia de un hidalgo a quien de tanto leer novelas de caballerías se le secó el cerebro —esto es, enloqueció— y en su delirio logra arrastrar a un simplón y lo lleva a correr descabelladas aventuras. El genio de Cervantes, por fortuna, no se limitó a contar la historia sino que supo crear dos personajes de rotunda fortaleza: el idealista dispuesto a deshacer entuertos y capaz de descubrirlos en la más inocente circunstancia cotidiana (el paso de un rebaño, los giros de un molino de viento), y el zafio y crédulo campesino —cuyo sentido práctico no parece chocar seriamente con los delirios del amo— que se deja seducir por las fantasías del instruido hidalgo.

En la segunda parte, al lector ya no le interesa el desenlace de la historia planteada y a medias resuelta en la primera mitad. Lo que quiere es acompañar en su trayecto a esos dos personajes cada vez más definidos y cargados de gracia y complejidad, y admirarse y deslumbrarse con cada nueva aventura que se les presente y con los razonamientos que de ella se deriven.

En esta tercera y última salida de don Quijote, optó Cervantes, para no despeñarse de nuevo en los defectos señalados por sus críticos, por prescindir de la inclusión de historias ajenas a los personajes, que sólo conseguían interrumpir el flujo narrativo. Sin embargo la novedad, lo que hace al *Quijote* verdaderamente peculiar —y según algunos le otorga la distinción de inaugurar la modernidad— es el hecho de que los personajes, asumiéndose como seres de la realidad, comentan su presencia en un libro de corte biográfico escrito por el moro Cide Hamete Benengeli y traducido por un cristiano; se trata de la primera parte del *Quijote*, de la cual les ha llevado noticia el bachiller Sansón Carrasco (personaje que más tarde tendrá dos intervenciones importantes). Sancho muestra espanto de que el autor de la historia sepa tanto de ellos y don Quijote lo tranquiliza afirmando que debe tratarse de cosa de algún encantador. Más tarde, Cervantes, en voz del caballero andante, asume de manera magistral el yerro de incluir relatos forasteros cuando pone al hidalgo a decir: “...y no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos”.

En cuanto a la calificación de primera novela moderna, habría que echar la de Cervantes a disputar con el anónimo relato *La vida del lazarrillo de Tormes*, que cincuenta años antes de la aparición del *Quijote* se atrevió a desafiar el canon de la literatura de su tiempo y a presentar

—en modernísima primera persona, enviando al desván al narrador omnisciente con toda su omnisciencia y sepultando de paso el artificio del polvoriento manuscrito hallado en un arcón— un retrato certero de los malvivientes de su tiempo, los pícaros. Pero esto, finalmente, no le resta méritos a la novela de Cervantes, y lo que me corresponde es enaltecer, a título de antojo personal y sin menoscabo de otros, cierto episodio o ciertos episodios de *El ingenioso hidalgo*.

Señalé al principio que muy temprano me sedujo el habla de Sancho, su locuacidad disparatada. Y aún hoy, cada vez que abro la novela busco un diálogo de Sancho para disfrutar de esa poderosa relación entre el personaje y su expresión oral. El *Quijote* es esencialmente una narración humorística —aunque rebasa con mucho la mera idea de entretener—, y buen número de los mejores pasajes cómicos se deben a la verborrea de Sancho (“Señor, ¿quiere vuestra merced darme licencia que departa un poco con él? Que después que me puso aquel áspero mandamiento del silencio, se me han podrido más de cuatro cosas en el estómago...”, suplica el escudero, ávido de hablar, en el capítulo XXI de la primera parte, luego de la aventura de los batanes, en que fue castigado por hacer burla de su amo), si bien la mayor parte proviene de la estirpe de la comedia de situaciones, creados casi todos estos trozos por la alucinosis de don Quijote.

Las digamos cerca de mil páginas de *El ingenioso hidalgo* se hallan colmadas de acaecimientos novelescos de primer orden, tan ingeniosos unos como otros. Así, es difícil inclinarse por un episodio en particular, igual que lo sería elegir favorito entre don Quijote y Sancho (quizás optásemos por el idealismo y la bizarría del caballero andante, pero al hacer a un lado a Sancho disminuiríamos sin duda la figura del otro). Un recorrido rápido nos ofrece el escrutinio que hicieron el cura y el

barbero, la aventura de los molinos de viento y la ya dicha de los batanes, la batalla con los cueros de vino, el descenso a la cueva de Montesinos, el episodio de los leones, el desaguisado de las Cortes de la Muerte y el otro con los disciplinantes, el viaje a lomo de Clavileño, la aventura de los rebaños, la historieta del mono adivino, el encuentro con Roque Guinart y sus bandoleros camino de Barcelona, en fin.

Yo me quedo con lo acontecido a Sancho en la ínsula Barataria, asunto que Cervantes resuelve alternando sus capítulos con los que incumben a don Quijote en el castillo de los duques. Mi elección tiene que ver a la vez con los aspectos humorísticos del tramo escogido y con cierta intención social y satírica expresada en el hecho de que un gañán sin instrucción gobierne y administre justicia con tanta sagacidad y sapiencia como el más capaz de los letrados.

En el territorio de lo cómico, la hora de comer, por obra del doctor Pedro Recio de Agüero, que no le permite a Sancho probar siquiera las espléndidas viandas que le sirven, se convierte en tortura para el pobre gobernador y en motivo de gran regocijo para los que se encargan de la burla. Mas a la hora de gobernar, dice Cervantes, “ordenó cosas tan buenas, que hasta hoy se guardan en aquel lugar y se nombran *Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza*”. Lo más sonado, sin embargo, son las resoluciones y sentencias del escudero llegada la hora de juzgar. Varios son los casos que le presentan y en cada uno dictamina con acierto, de modo que sus falsos súbditos “quedaron todos admirados, y tuvieron a su gobernador por un nuevo Salomón”.

El de mayor dificultad se le plantea al final de su gobierno y es, de todo el *Quijote*, el episodio que más me satisface. Cuenta que había un puente sobre un río y más allá del puente, una horca. El dueño del río y del puente había puesto una ley que estipulaba que quien quisiera pasar

el puente tendría primero que jurar adónde y a qué iba, y si decía verdad, podría pasar, pero si decía mentira, moriría en la horca. Sucedió que le tomaron declaración a un hombre y juró que se dirigía a morir en la horca que allí estaba. Y reflexionaron los jueces: “Si a este hombre le dejamos pasar libremente, mintió en su juramento, y, conforme a la ley, debe morir; y si le ahorcamos, él juró que iba a morir en aquella horca, y, habiendo jurado verdad, por la misma ley debe ser libre”.

El problema, que parece insoluble, lo resuelve Sancho de manera magistral. Puesto que tan válidas son las razones para condenar al hombre como para absolverlo, sentencia “que le dejen pasar libremente, pues siempre es alabado más el hacer bien que mal”. Y para acrecentar su mérito, aunque parezca menoscabarlo ante el de su señor, indica que no ha pensado tal solución por sí mismo, sino que le vino a la memoria un precepto que le dio don Quijote la noche antes de que partiese a gobernar la ínsula, “que fue que cuando la justicia estuviese en duda, me decantase y acogiese a la misericordia”.

Y esto, en los tiempos que corren, no es cosa irrisoria.

# El quijotismo o las desventuras de la virtud liberal en América Latina

*¿Quién no sabe que son esentos de todo judicial fuero los  
caballeros andantes, y que su ley es su espada, sus fueros, sus  
bríos, sus premáticas, su voluntad?*

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*

## LA CONSTRUCCIÓN DE UN HÉROE LITERARIO

La mayoría de los llamados clásicos no se queda en las vitrinas de las bibliotecas, sino que suelen salir a la calle para ser depositarios de valores éticos, virtudes cívicas, identidades nacionales y todo tipo de aspiraciones colectivas. Algunos críticos y filólogos suelen quejarse de las interpretaciones abusivas de “sus” clásicos por parte de escritores, filósofos, poetas o hasta políticos. Como maridos fieles que dedican devotamente su vida a una figura, quizá tengan motivo para resentir la irrupción de seductores y fanfarrones que abordan sus objetos de estudio con una pasión voluble

y superficial, que suponen los tergiversa. Sin embargo, su queja es poco realista. Tal vez en un mundo utópico, regido por los ideales académicos, los clásicos estarían perfectamente situados en el horizonte de su tiempo y, en la medida de lo posible, sus interpretaciones serían estrictamente acotadas al hecho filológico e histórico. Pero este método de lectura es impracticable y, en la democracia de la equivocación que es el acto real de la lectura, cada quien lee los libros como le da la gana, ya sea desde el ascetismo hermenéutico o la interpretación más arbitraria y libertina, ya sea para quedar bien en una tertulia, ya sea para cortejar o legitimar un poder.

Si algún autor y su obra han sido proclives a interpretaciones desmedidas o, mejor dicho, mediadas por lo cívico, lo político y lo social, se trata de Cervantes y su Quijote. Como dice Vladimir Nabokov: “Estamos ante un fenómeno interesante: un héroe literario que poco a poco va perdiendo contacto con el libro que lo hizo nacer; que abandona su patria, que abandona el escritorio de su creador y vaga por los espacios después de vagar por España”.<sup>1</sup> Efectivamente, desde el Quijote que refleja lo castizo hasta el Quijote radical de izquierda pasando por el profético Quijote posmoderno o por el inefable Quijote *queer* existen numerosas y a todas luces desproporcionadas apropiaciones y encarnaciones del personaje cervantino. En particular, se ha arraigado un hábito de pensamiento que asocia al personaje de don Quijote con un paradigma ético y lo ha vuelto una insignia de muy distintas proclamas políticas, algunas de las cuales, bajo su ropaje retóricamente libertario, son profundamente antiliberales.

---

<sup>1</sup> Vladimir Nabokov, *Curso sobre El Quijote*, p. 212.

En su libro, *La concepción romántica del Quijote*,<sup>2</sup> Anthony Close actualiza su controvertida tesis de que *El Quijote* es un libro cómico y de entretenimiento, que fue convertido, por las diversas lecturas derivadas del romanticismo, en una expresión del alma nacional española, en un legado simbólico y en una inspiración para la regeneración social y política. Para Close, conforme el divertimento se transforma, debido a diversas necesidades de construcción nacional, en una guía para la vida moral y política de España, el *Quijote* se eleva en el canon y adquiere un carácter monumental y heroico muy lejano de la intención cervantina que, en su opinión, era meramente hacer reír. De hecho, como sugiere el propio Close, un poco por la no pertenencia de Cervantes al mundo de las letras de su tiempo y un poco porque su obra no se ajustaba a los cánones clásicos (que no concebían la dispersión, la falta de conjunto o la digresión), el autor del *Quijote*, pese a su éxito popular, nunca alcanzó la consideración de muchos de sus colegas contemporáneos españoles (aunque fue encomiado prontamente por ingleses y franceses) y su fortuna póstuma debe mucho a la voluntad política, gradualmente impuesta, de que representara el espíritu y la lengua de España.

Esta voluntad surge, primeramente, de lecturas no españolas. Para Close, la crítica posterior a 1800, en particular la crítica de la Alemania romántica, personificada en autores como los hermanos Schlegel o el filósofo Friedrich Schelling, idealiza al *Quijote*, convierte sus aventuras en un enfrentamiento simbólico entre valores como idealismo y pragmatismo y lo hace representar los dilemas de un momento histórico. Ciertamente, para el romanticismo las grandes obras crean, más que personajes, símbolos que, al mismo tiempo que describen su sociedad,

---

<sup>2</sup> La descripción de la recepción quiijotesca en España se basa, en su mayor parte, en esta obra.

representan valores y conflictos universales. Los románticos, a decir de Close, ennoblecen el humor de Cervantes y lo convierten en ironía profética y sabia: en esta visión, el *Quijote* representa el culto a la pasión, al arrojo y la generosidad en contraposición a los criterios racionalistas, egoístas y pragmáticos. Por eso, su locura heroica se vuelve superior a la mezquina cordura y resulta intrínsecamente crítica y liberadora. Más adelante, el *Quijote* también se convierte en un ejemplo del alma del pueblo español, cuando algunos críticos españoles del XIX comienzan a consolidar la idea de que Cervantes rescata una tradición de caballería castiza, íntimamente ligada al carácter y las gestas sociales de España y alejada de la vena fantástica y cortesana de la caballería artúrica.

De acuerdo con el recuento de Close, la historia de la interpretación romántica y alegórica del *Quijote* en España tiene muy distintas versiones y una larga genealogía, que incluye nombres como los de Nicolás Benjumea, Miguel de Unamuno, Azorín, Ramiro de Maeztu, José Ortega y Gasset, Américo Castro o Manuel Azaña. Muchas de las interpretaciones más influyentes no provienen de la academia, sino de escritores, políticos o filósofos que buscan utilizar al clásico para explorar esas raíces sociales y psicológicas, ese sustrato oculto del carácter que se supone forman el “alma nacional”. Esto ocurre especialmente en la generación del 98, cuando la pérdida traumática del estatuto de potencia de España, a raíz del humillante despojo de su última colonia, propicia un proceso intensivo de autoanálisis. Se trata de un afán de encontrar en el pasado tanto los defectos determinantes de la decadencia española, como las virtudes que pueden contribuir a la regeneración. Por eso, se trata de visiones utilitarias, antieruditas y antiacadémicas, a veces deliberadamente parciales o sesgadas hacia los sistemas filosóficos o los fines patrióticos de los intérpretes.

En Unamuno ya están reunidas las vertientes nacionalista y romántica y el *Quijote* se vuelve un drama universal y una representación del alma hispana, que puede funcionar como precedente espiritual para aquellos que buscan cambiar la sociedad, como lo muestran las analogías que establece entre el Quijote y los libertadores hispano-americanos. Unamuno denuncia el sanchopancismo (el pragmatismo, racionalismo y materialismo) de España y propone cultivar una espiritualidad irracionalista, capaz de elevar la altura de sus ideales. Azorín, en una interpretación menos idealista pero más emotiva, recrea la ruta del Quijote, ratifica la exactitud descriptiva del relato cervantino y exalta la sabiduría y vitalidad del pueblo llano, al decir que don Quijote y su mundo todavía subsisten en las regiones olvidadas y en las gentes comunes. En Ortega y Gasset, el *Quijote* sirve como motivo para explorar el ideal más profundo que anima España y su prescripción consiste en conciliar el sensualismo mediterráneo, característico de esa nación, con el racionalismo germano, es decir, romper inercias y tradiciones e integrarse al mundo. Para ello, es necesario cultivar una aristocracia del espíritu y un “raciovitalismo” que permita ser modernos sin perder la esencia idiosincrática.

En la perspectiva de estos autores, el *Quijote* se vuelve un libro moderno y vigente por su representatividad del carácter nacional, por los dilemas universales que plantea y por la frescura y humanidad de su estilo. De modo que en estas exégesis perspicaces y elocuentes, quizá controvertibles para los eruditos cervantistas pero profundamente seductoros, el *Quijote* rejuvenece y se transforma en un instrumento útil para la autognosis o la acción.

Aunado a todo esto, en el mundo de la crítica, sobre todo en el siglo XX, se elaboran nociones cada vez más elaboradas sobre la complejidad

y novedad deliberada de la novela. De manera que el *Quijote* acumula menciones y medallas y, entre otras cosas, se concibe como un precursor del posmodernismo, un símbolo castizo y, sobre todo, un libro de crítica social radical capaz de inspirar el cambio. De hecho, la imagen primera del Quijote, aun en quien no lo ha leído, es la del loco heroico que se revela contra la estrechez del estado de realidad, la de un rebelde radical que se atreve a exigir lo imposible. En su libro, Close hace una rememoración que parecería casi exhaustiva de los momentos más significativos que marcan esta propensión histórica a romantizar el *Quijote*. Sin embargo, acaso algunas de las lecturas románticas más importantes del *Quijote*, que olvida reseñar Close, se encuentran en América Latina.

#### AMÉRICA LATINA Y EL QUIJOTE

Desde la accidentada recepción de los ejemplares de la primera parte del *Quijote* en América Latina, este símbolo ha tenido una amplia presencia en la literatura, en la teoría de la cultura y, sobre todo, ha experimentado un usufructo político de inspiración y legitimación. La interpretación del *Quijote* ha guardado numerosos paralelos con la hispana, pero también ha adquirido tintes distintivos. En efecto, el *Quijote*, amén de sus cualidades intrínsecamente literarias, conjuga tres grandes atractivos para naciones en frecuente efervescencia política y crisis de identidad: su autenticidad castiza, su idealismo e infatigable energía justiciera y su carácter revolucionario.

Los primeros ejemplares del *Quijote* llegan a América el mismo año de su publicación, en 1605. Aunque faltan registros de su éxito popular, es de pensarse que fue un libro conocido y comentado entre las élites e inclusive, hacia fechas como 1607 y 1621, se mencionan disfraces

de Sancho y don Quijote en las mascaradas organizadas por las clases pudientes en Lima y en la Ciudad de México.<sup>3</sup> Al parecer, en el siglo XVIII, con algunas excepciones, *El Quijote* y su autor experimentan una suerte de limbo benéfico similar a la que sufrieron en España, hasta que en el siglo XIX aparecen las primeras ediciones locales, sus huellas en la literatura (por ejemplo, en la novela costumbrista) se hacen más visibles y, sobre todo, don Quijote se sale del libro de Cervantes y se transforma en un poderoso símbolo cultural.

Algunos de los precursores más ilustres del canon estético y la conciencia política americanista, como Andrés Bello, fueron avezados en el cervantismo, mientras que figuras políticas centrales como Francisco de Miranda y Simón Bolívar parecían haber abrevado en el idealismo cervantista. A lo largo del siglo XIX y principios del XX, muchos de los poetas e intelectuales latinoamericanos más relevantes (José Martí, Rubén Darío, José Santos Chocano, Juan Montalvo, José Enrique Rodó, Juan Bautista Alberdi, Justo Sierra o Alfonso Reyes por mencionar sólo algunos) profesan un sentido culto al *Quijote*.

El personaje de Cervantes contribuye, de manera paralela, pero un tanto distinta a la española, a la forja de identidad y su conjuro permite tanto atenuar el choque de la conquista y reconciliarse con los rasgos del pasado hispánico, como afirmar la peculiaridad cultural y social de la región y oponer un modelo de espiritualidad al pragmatismo moderno. A lo largo del siglo XIX y principios del XX, el Quijote se va convirtiendo en un símbolo que representa temperamento y vocación nacional e hispanoamericana, que restaña el orgullo de los países y permite tender puentes entre ellos y que ayuda a diferenciarse

---

<sup>3</sup> Rafael Heliodoro Valle, "Cervantes en las letras de Hispanoamérica", pp. 43-52.

espiritualmente de la propensión al utilitarismo, la mecanización y el culto al lucro de Estados Unidos y los países anglosajones. Diversas teorías de la cultura, a veces con muchos contrastes entre sí, invocan como símbolo recurrente al Quijote.

Quizá la referencia más influyente al Quijote provenga de José Enrique Rodó, el pensador uruguayo que traza el esquema del americanismo en su tiempo, al condenar el pragmatismo, el positivismo y el utilitarismo y al exaltar la función social de la sensibilidad y los ideales. Rodó, ferviente defensor de una identidad hispanoamericana fundada en la latinidad, adopta al Quijote como símbolo de la raza y aboga por el renacimiento en América de una aristocracia del espíritu que, a diferencia de Estados Unidos, haga de la democracia un arte. Rodó observa, en el proceso de conquista y colonización, un encuentro finalmente fecundo cuyo fruto es la continuidad en América de una modulación peculiar de la cultura europea y sus raíces helénicas y latinas. Por eso afirma que: “América nació para que muriese Don Quijote o, mejor, para hacerlo renacer entero de razón y de fuerzas, incorporando a su valor magnánimo y a su imaginación heroica el objetivo real”.<sup>4</sup>

En las muy diversas interpretaciones, el emblema quijotesco se agrega al acervo de símbolos de identidad que conmina a cultivar un camino propio a la modernidad (no la mera recomposición étnica y adopción de los modelos europeos y norteamericanos que prescribía Sarmiento en su *Facundo, civilización o barbarie*), que sirve para establecer una identificación emotiva entre los países (más allá de la gran heterogeneidad real), que alerta contra las ambiciones hegemónicas de las potencias del momento, particularmente Estados Unidos, y que en ocasiones funciona

---

<sup>4</sup> José Enrique Rodó, “La filosofía del Quijote en el descubrimiento de América”, p. 1210.

como un mecanismo de compensación que casi propicia un racismo a la inversa. Así pues, a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando coinciden las preguntas de la Generación del 98 sobre la decadencia española con las de las naciones latinoamericanas sobre la identidad, el *Quijote* adopta diversas funciones ideológicas, a veces contrapuestas entre sí, y se convierte ya sea en emblema de la raza, ya sea en paradigma de unidad hispanoamericana, ya sea en bastión humanista contra el pragmatismo o ya sea en legitimador de la inconformidad, la revuelta y la revolución.

Pero quizá lo más importante para este ensayo es que el libro de Cervantes proporciona un socorrido paradigma de la forma en que el individuo poseído por una locura heroica puede luchar por la libertad e impulsar los valores de igualdad, dignidad y justicia. Es natural encontrar una simpatía espontánea de muchos hombres de acción, aspirantes a libertadores, caudillos o dictadores hacia el Quijote. De modo que el esmirriado caballero se convierte en una efigie cuyo culto otorga cierta nobleza y muchos de los más connotados hombres políticos e intelectuales públicos, de distintos signos ideológicos y épocas, han tenido entre sus referencias de cabecera la figura quijotesca. Casi cualquier candidato a prohombre (desde el abogado de pueblo hasta el gorila analfabeta) adorna su biblioteca con distintas ediciones del *Quijote* y se deja acompañar por esa iconografía (a menudo estéticamente nefanda) de estatuillas y pinturas que representan a un caballero de carnes enjutas con una expresión de idealismo extático montando sobre un caballo también flaquísimo.

Hay muchas perlas de la admiración de los más diversos hombres latinoamericanos a la figura quijotesca y en ella se revelan posturas y personalidades políticas. Es célebre, por ejemplo, la anécdota que

cuenta Ricardo Palma de que, en su lecho de muerte y decretando la existencia real del Quijote, Simón Bolívar le confesó a su médico que los tres grandes “majaderos” de la humanidad habían sido Jesucristo, el Quijote y, por supuesto, él mismo.<sup>5</sup> Juan Domingo Perón, por su parte, recuerda a Cervantes como paradigma de la unidad hispánica y de la misión ecuménica de la raza:

Porque recordar a Cervantes es reverenciar a la madre España; es sentirse más unidos que nunca a los demás pueblos que descienden legítimamente de tan noble tronco; es afirmar la existencia de una comunidad cultural hispanoamericana de la que somos parte y de una continuidad que tienen en la raza su expresión objetiva más digna, y en el Quijote la manifestación viva y perenne de sus ideales, de sus virtudes y de su cultura; es expresar el convencimiento de que el alto espíritu señorial y cristiano que inspira la Hispanidad iluminará al mundo cuando se disipen las nieblas de los odios y los egoísmos.<sup>6</sup>

Desde el ámbito de la izquierda, las referencias del Che Guevara al Quijote en sus diarios o en sus intervenciones son numerosas, apasionadas y a veces delirantemente cursis. Es patente también la admiración de Fidel Castro al Quijote, algunas frases quijotescas dejan huella en sus discursos y, como prueba de esta devoción, se dice que la novela cervantina fue el primer libro editado en Cuba después de la Revolución. Nada más cercano a un caballero andante que un guerrillero posmoderno, así el Subcomandante Marcos confirma su empatía con el personaje

---

<sup>5</sup> Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, p. 231.

<sup>6</sup> Juan Domingo Perón, “Discurso en la sesión de Homenaje a Cervantes”, p. 479.

cervantino y, en una entrevista que le hacen Gabriel García Márquez y Roberto Pombo, el 21 de enero de 2001, ratifica sus fuentes de inspiración y dice que: “El *Quijote* es el mejor libro de teoría política, seguido de *Hamlet* y *Macbeth*”.<sup>7</sup> El *Quijote* fue también una referencia frecuente en Hugo Chávez y, en un esfuerzo de pedagogía emancipadora, en 2005 en Venezuela se distribuyó gratuitamente un millón de ejemplares del *Quijote* prologado por José Saramago, en lo que se denominó la “Operación Dulcinea”.

En fin, una exploración de las andanzas del *Quijote* en el discurso político hispanoamericano pondría a descubierto numerosos tesoros, pues el *Quijote* es una referencia fácil y prestigiosa y al hombre político le gusta endulzarse la boca con el renombre cervantino. Muchas frases célebres del *Quijote* pueden adquirir, sea quien sea quien las pronuncie, una connotación siempre correcta y progresista. Después de la segunda mitad del siglo XX, ya consolidado el *Quijote* en el canon literario sentimental y político, su presencia se vuelve todavía más abundante, ubicua y caótica. No se trata de exagerar la influencia de un símbolo literario, pero lo cierto es que el quijotismo, convertido ya en una tendencia oscilante entre el heroísmo y la victimización, contamina muchas de las emanaciones teóricas e ideológicas que han orientado el pensamiento y la acción política. Sin la intención de restar valor y oportunidad a muchos esfuerzos sumamente meritorios de análisis económico, social y filosófico o a posturas políticas que se han emprendido a lo largo del siglo XX y que respondieron a su tiempo y circunstancias, quizá hay mucho de quijotismo (por su simplismo y falta de realismo) en las versiones más rudimentarias

---

<sup>7</sup> Cf. Gabriel García Márquez y Roberto Pombo, *Habla Marcos*, en: [http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2001/2001\\_03\\_25.htm](http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2001/2001_03_25.htm)

de algunos “discursos de liberación”, ya sea el marxismo ortodoxo, ya sea el indigenismo vengativo y excluyente, ya sean algunas versiones simplificadas de la teoría de la dependencia, ya sean las proclamas de la izquierda militante de los años 1960 y 1970 con su mezcla de teoría crítica, contracultura y revolución, ya sean ciertas formas decadentes y sentimentaloides de la literatura militante o ya sea esa retórica solemne e inane de la identidad y del ser latinoamericano.

Por supuesto, la recepción del *Quijote* tiene distintas dimensiones y tal vez sea posible pensar en ciertas asimilaciones liberales; sin embargo, hay una propensión del heroísmo populista latinoamericano, indistintamente de derechas o de izquierdas, a acaparar la legitimidad del símbolo quijotesco. En estas apropiaciones, el quijotismo significa casi lo mismo: una reivindicación del idealismo que inspira la lucha del individuo contra la institución o la opinión masiva, una inconformidad con el estado de la realidad, un llamado al cambio y la regeneración radical y una admiración de la figura del caudillo o del iluminado. Es usual entonces que el adjetivo quijotesco se utilice de manera admirativa para denotar el inconformismo y el valor individualista y que las alusiones al Quijote surjan de hombres gloriosamente maniacos que buscan embestir contra los símbolos del poder o de la resignación, ser fieles a la justicia que surge de su fuero interno y deshacer, con el mero esfuerzo de la voluntad, los entuertos sociales.

¿Qué tanto justifica la novela esta interpretación? Uno puede constatar a lo largo de la novela la invariable buena voluntad del Quijote, la nobleza de sus tareas de vengar agravios y arbitrar litigios, así como su encomiable rectitud, castidad y austeridad personales. Su ejemplo, sin duda, puede ser inspirador, tanto por la propia altura de sus metas como por el hecho de que un hombre común y corriente llegue a ser un héroe con sólo negar

un poco la realidad mezquina que lo subyuga. Sin embargo, también es factible verificar a lo largo de las peripecias quijotescas la falta de realismo y consistencia de sus intervenciones, los frecuentes perjuicios que genera su buena fe y, sobre todo, su intolerancia y su inclinación a antagonizar.

Da la impresión entonces de que el personaje libertario por excelencia no es muy liberal que digamos. Porque la virtud moral de don Quijote surge de un dogma, de una enajenación de bondad provocada por los libros de caballería, que lo hacen adscribirse a una doctrina, un tanto real un tanto inventada, en la que todos los actos de un hombre se ritualizan y se rigen por un código heroico. Recuérdese que la caballería era, por decirlo así, el melodrama de la época cervantina y sus caracteres encarnaban, en las versiones más rígidas y burdamente emotivas, una serie de valores (elogio del amor, del honor viril, del espíritu de aventura, de la virtud guerrera y de la justicia de acuerdo con el fuero individual) que parecían desaparecer del entorno de la España contemporánea de Cervantes. Así pues, el personaje cervantino, preso de la locura, parte a restaurar una utopía de justicia y convivencia perfecta.

Si uno se guiara por la simple acción, no sería difícil compartir la herética opinión de Nabokov de que la novela abunda, por un lado, en *gadgets* poco originales: batallas campales y tundas repetitivas, apremios físicos y episodios escatológicos y, por el otro, en clichés sentimentales, como son los múltiples enamorados que sufren, se arrepienten, se redimen y se reconcilian en una venta. Se trata de un dramatismo y de una comicidad ruda y elemental que desde siempre campea en los productos masivos.<sup>8</sup> Precisamente, como dice Harold Bloom, lo que enriquece la novela de Cervantes es el diálogo, la confrontación de la

---

<sup>8</sup> Cf. V. Nabokov, *op. cit.*

enajenación quijotesca con el realismo demasiado humano de Sancho, que es cómico por la oposición de formaciones, caracteres e ideales y le brinda al libro, aparte de mucha diversión, la riqueza del contraste y la ambigüedad.<sup>9</sup> La penetración y sentido práctico de Sancho, por ejemplo, chocan con esa credulidad que lo hace embarcarse en una aventura sin beneficios; a su vez, el dogma caballeresco y la intolerancia de don Quijote se contraponen con sus momentos de soledad, duda y tristeza. Más que un héroe trágico, el Quijote es un personaje patético, pero de un patetismo entrañable, que nos hace conscientes del abismo entre nuestras expectativas, que a veces son delirios de grandeza, y la realidad. Lo que hace admirable a don Quijote, como de alguna manera sugería Marcelino Menéndez y Pelayo, no es su fijación en el hecho de que es un héroe, lo que en realidad lo vuelve odioso, sino su postrero apercebimiento de que es una parodia del héroe. En esta medida, dice Menéndez y Pelayo, “Entonces no causa lástima, sino veneración; la sabiduría fluye en sus palabras de oro; se le contempla a un tiempo, con respeto y con risa, como héroe verdadero y como parodia del heroísmo”.<sup>10</sup> Cervantes sabía burlarse de su personaje, gracias a ello es probable que en la mayoría de los lectores (que no usuarios) de *Don Quijote* lo que persista es ese sentimiento de compasión, arrobamiento e incertidumbre que suscita una obra artística.

Desgraciadamente, el quijotismo político prescinde de la riqueza psicológica y dramática que va adquiriendo el Quijote, y se queda solamente con la acometividad y vehemencia sin matices con la que el maniático de la primera parte lucha por imponer su mundo ideal.

---

<sup>9</sup> Harold Bloom, “Cervantes and Shakespeare”, pp. 83-124.

<sup>10</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, “El Quijote”, p. 33.

La ambigüedad como valor literario fundamental se desvanece; todo ese risueño contraste de fragilidad, ternura y ridículo que redime la intolerancia del caballero desaparece cuando se convierte al Quijote en un superhombre elevado por la fuerza de los ideales y por su oposición a lo establecido. La lectura romántica y su vulgarización política aíslan al enajenado y lo vuelven el símbolo libertario susceptible de adaptarse a cualquier redentorismo.

El espíritu quijotesco, aplicado a la política, puede ser un ideal de conducta susceptible de conducir a la búsqueda de justicia, pero también a la imposición y a la incapacidad de escuchar al otro que tanto caracterizan la vida colectiva latinoamericana. El quijotismo político puede apoyar tanto a la asunción populista, que concibe lo popular como intrínsecamente opuesto al poder y las instituciones, como a los más diversos grados del autoritarismo en el que busca aglutinar los intereses individuales en una idea única de bien común y pretende tomar las decisiones sin la mediación democrática o los molestos sistemas de pesos y contrapesos.

El quijotismo, en suma, es alterador de la política normal. Acaso porque no existen las condiciones, acaso por su propio temperamento, el ámbito del Quijote no es la negociación rutinaria de demandas contradictorias y complejas, sino los estados límite que permiten la polarización y la movilización. El quijotismo es particularmente útil para los que aspiran a romper jerarquías y organigramas o para aquellos que buscan perpetuarse en un estado de emergencia. De esta manera, el Quijote político puede oscilar entre el héroe que hace de la revuelta un apostolado permanente (Bolívar o el Che) o el revolucionario que busca congelar el instante extático del cambio (Perón, Fidel Castro).

Así, el quijotismo tiene esa dimensión monumental, esa capacidad de involucrar a las masas en la historia que requería Carlyle de los héroes;

pero su amor por la humanidad llega a ser demasiado alto y abstracto como para identificarse con los afanes cotidianos, con el deseo de progresar, con el ánimo de competencia y diferenciación característico de la vida moderna. La traducción política de este riguroso ideario es el estrechamiento del espacio político, la concepción de las voluntades e intereses individuales como rémora permanente de los designios de la historia, la visión del héroe, del caudillo, del jefe máximo, del libertador o del iluminado como encarnación monádica de la sociedad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Harold Bloom, "Cervantes and Shakespeare", en *Where Shall Wisdom Be Found*, Nueva York, Riverhead Books, 2004.
- Anthony Close, *La concepción romántica del Quijote*, Madrid, Crítica, 2005.
- Marcelino Menéndez y Pelayo, "El Quijote", en Mario Morales Castro (comp.), *Homenaje a Cervantes y el Quijote*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2005.
- Vladimir Nabokov, *Curso sobre El Quijote*, Barcelona, Ediciones B, 1997.
- Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, 7a. ed., México, Porrúa, 1991.
- Juan Domingo Perón, "Discurso en la sesión de Homenaje a Cervantes" (12 de octubre de 1947), en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 16, Buenos Aires, 1947.
- José Enrique Rodó, "La filosofía del Quijote en el descubrimiento de América", en *Obras completas*, 2a. ed., Madrid, Aguilar, 1967.
- Rafael Heliodoro Valle, "Cervantes en las letras de Hispanoamérica", en *Memorias de la Academia Mexicana, correspondiente a la española*, t. XII (Miguel de Cervantes Saavedra en la Academia Mexicana), México, Jus, 1955.

## El anacronismo como método de interpretación de imágenes del pasado

ILÁN SEMO

Quien ha leído *Futuro-pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*,<sup>1</sup> le vendrá de inmediato a la mente el cuadro *La batalla de Alejandro en Issos*, que Albrecht Altdorfer pintó en 1529 y que da pie a las reflexiones de Koselleck. En 1528, el duque Guillermo IV de Bavaria pidió a los pintores de la corte una serie de cuadros para su casa de recreo. Los motivos de las pinturas estarían determinados por una serie de sucesos bíblicos, escenas de la antigüedad clásica y retratos de familia.<sup>2</sup> Altdorfer inició la pintura sólo hasta 1529. El motivo: el sitio de Viena. En septiembre de ese año, las tropas de Suleiman, después de apoderarse de Hungría, avanzaron sobre la capital del Archiducado. La frontera más occidental que alcanzarían los ejércitos otomanos. En la ciudad los esperaban las tropas austriacas apoyadas por arcabuceros españoles y un ejército de combatientes alemanes. Una alianza occidental inédita propiciada por el peligro que representaba la posible caída

---

<sup>1</sup> Reinhart Koselleck, *Futuro-pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paídos, Barcelona, 1993, p.23. (De aquí en adelante FP).

<sup>2</sup> Christian S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Reaktion Books, London, 1993, p. 89.

de Viena. Las tropas turcas superaban cuantiosamente a las austriacas. El sitio fue descomunal. Se prolongó durante un mes hasta que los otomanos fueron derrotados. Nunca Occidente había estado tan cerca de sucumbir a la expansión islámica. Altdorfer fue un testigo.

En el cuadro que entregó al Archiduque, se despliega una de las batallas que, desde la historiografía clásica, fundarían la mítica de la Hélade: la batalla de Issos, en la que se enfrentaron en 333 a.C. las tropas macedonias, encabezadas por Alejandro, los ejércitos persas y el rey Darío.

Según los textos de los cronistas clásicos, Issos era una ciudad situada en Asia Menor, en las cercanías de la actual Iskendrum, en Turquía. Pero en la pintura de Altdorfer, el impresionante paisaje de montañas y ciudades lejanas que rodean a la batalla escapa a cualquier locación discernible. En 2002, Nicosas Pioch, veía en los altos acantilados y la apertura de las llanuras, un “ambiente rocoso como el de los Alpes circundado por ciudades alemanas”.<sup>3</sup> En cambio, la referencia de la Enciclopedia Británica asegura que se trata de “las montañas de Asia Menor frente al Mar Mediterráneo y Chipre. En el fondo se encuentran Palestina, Siria y el Mar Rojo y África con el río Nilo hasta su delta...”.<sup>4</sup> Siempre se puede afirmar, con Sigmund Wind,<sup>5</sup> que los “historiadores ven lo que quieren ver cuando interpretan las imágenes de tal manera que sirven como evidencia de algo que no es en absoluto evidente, sus propias teorías”. En realidad no se trata más que de la infinitud que media a la relación entre el lenguaje y la imagen, la cual se decide en la “teoría” del observador o en las preconcepciones del espectador.

---

<sup>3</sup> Nicosas Pioch, *Albrecht Altdorfer, The Battle of Alexander at Issus*, <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/altdorfer/battle-issus/>, October 2002.

<sup>4</sup> *Encyclopaedia Britannica*, “Albrecht Altdorfer”, Vol II., 1995.

<sup>5</sup> Sigmund Wind, *Bild, Geschichte und Text*, Akademische Verlag, Frankfurt am Main, 1998, p. 247.

En rigor, nada en el cuadro, con excepción del estandarte colocado en su parte posterior, como si colgara del cielo, nos habla de que se trata efectivamente de una alusión a la batalla entre los ejércitos de Darío y Alejandro. El texto del estandarte, redactado originariamente en alemán, y más tarde borrado y cambiado al latín, dice lo siguiente:

Alejandro Magno venciendo al último Darío, tras que 1000, 000 soldados de infantería y más de 10,000 de caballería cayeron muertos entre las filas persas. Mientras que su madre, esposa e hijos fueron tomados prisioneros, el rey Darío pudo huir con no más de 1000 jinetes.

El borramiento del alemán al latín en el estandarte señala un indicio, apenas perceptible, de un síntoma decisivo de la época. El “método Morelli” debería servir aquí para su interpretación. Morelli fue un crítico de arte que desarrolló, hacia fines del siglo XIX, un excéntrico método para autentificar obras de arte. Todo el mundo sabía que los museos estaban colmados de obras atribuidas injustamente.<sup>6</sup> Ya fuese porque se trataba de falsificaciones, cuadros pintados sobre cuadros o desgastados por el tiempo, la labor de situar a sus autores resultaba frecuentemente incierta. Morelli sostenía que, para ello, no había que basarse en los rasgos generales de la pintura, que eran los más fáciles de imitar: los cristos ascendentes de Tiziano, las parejas femeninas de Boticelli, las “imágenes expresivas” del autor. Por el contrario, había que prestar más atención a los rasgos intrascendentes que escapaban al escrutinio de las escuelas pictóricas: los lóbulos de las orejas, las uñas, las nubes, la forma de los dedos, la nariz. Los imitadores, según Morelli, no podrían recrear el conjunto

---

<sup>6</sup> Carlo Ginzburg and Anna Davin, *Morelli, Freud, and Sherlock Holmes. Clues and Scientific Method*, History Workshop, No. 9, Oxford University Press, Oxford, Spring 1980, p. 7.



*Albrecht Altdorfer, Autorretrato.*

de estos rasgos menores. La verdadera huella del autor se encontraba en los detalles minúsculos, imperceptibles, en los más aleatorios, no en su “estilo general”. “El todo —escribe Morelli— se revela no en sus partes, sino en sus insignificancias”.<sup>7</sup> La huella del “crimen” —en el caso de los falsificadores— se hallaba en los “accidentes”.

Altdorfer, al escribir el texto del estandarte de la pintura en alemán, quería afirmar la emergencia de ese mundo —el protestante— que se revelaba como un mundo-lengua frente a la centralidad del poder del Vaticano. Una de las razones que había desatado el conflicto entre Roma y Lutero era la traducción de la Biblia al alemán y su masiva distribución gracias al invento de Gutemberg. El agravio de Wittenberg contra el papado era doble: profanaba la relación entre el poder y el lenguaje (que establecía el monopolio oficial del latín), y hacía de la Biblia un libro no sólo para ser escuchado, sino para ser también leído.

---

<sup>7</sup> C. Ginzburg *et al.*, *idem*. p.12.

(Un siglo después, Descartes fue enjuiciado no por el contenido del “*Discurso del método*”, sino por negarse a escribirlo en latín). El antiguo creyente que escuchaba se transformó así en un lector activo, debilitando el poder y el aura de quien antes tenía la función de leer en alto. La traducción de la Biblia al alemán modificaba así la jerarquía entre quienes contaban con un monopolio de la lectura (en alto) y quienes escuchaban. Afirmar el lenguaje alemán en el estandarte del cuadro equivalía a significar una doble soberanía: frente a Roma y, simultáneamente, frente al imperio otomano. Borrar la leyenda en alemán reiteraba la antigua idea de la unidad de la cristiandad en torno al Vaticano. La paradoja de la batalla de Viena consistió, precisamente, en que la “unidad de la cristiandad” no tenía otro remedio, si pretendía detener el avance turco, más que establecerse, así fuera momentáneamente, en torno al Sacro Imperio (Alemania) en una alianza con Austria y España. Todo esto en plena guerra religiosa entre protestantes y católicos. Finalmente, Altdorfer tenía un motivo más para ostentar el idioma alemán: el ataque otomano amenazaba directamente al Sacro Imperio.

La espectacularidad de las cifras de Altdorfer y el asesor de la corte, Curtius Rufus (100 000 muertos..) sobrepasa la espectacularidad de las versiones clásicas. Obedece más bien a esa antigua ley que el tamaño de una victoria es proporcional al tamaño del enemigo. En cambio, la elección del acto que consagra la victoria de Alejandro (“Mientras que su madre —la de Darío—, esposa e hijos fueron tomados presos”) es del todo sintomática del concepto que había emergido sobre los “sarracenos” hacia principios del siglo XVI. Koselleck habla en otro ensayo de *Futuro-pasado* sobre el tema en una aproximación *ontológica* a la historia conceptual.

La amenaza al vínculo filial (el amor de una madre por el hijo, del cónyuge, el lazo entre hermanos) se extiende a lo largo de la cultura griega como causa *bellum* (motivo de guerra justificada) —Helena en la Iliada y Antígona

representan casos, aunque muy distintos, paradigmáticos—. <sup>8</sup> La primera es el símbolo de una guerra externa; la segunda, de un conflicto al interior de un reino. Tomar presos a “la madre, la esposa y los hijos” equivale a una declaración general de guerra. En los recuentos de las campañas de Alejandro, la batalla de Issos representa la promesa de la expansión imperial. Una guerra trazada sin límites fijos y guiada por la lógica de la destrucción del adversario.

En “*Semántica de los conceptos contrarios*”, Koselleck explora la historia de ciertas nociones sobre el “otro contrario”: griegos/bárbaros, cristianos/paganos, burgueses/proletarios, hombres/infrahombres. Todo concepto es multiplicidad: bajo el manto de un solo significante se reúne en la abstracción del Uno (el “bárbaro”, el “pagano”, el “judío”, el “indígena”...) a lo que en la experiencia son diferencias irreductibles. Ese Uno aparece, en la esfera de la preconcepción, como una “realidad”. El concepto se proyecta como si estuviera adherido al cuerpo del otro. En el caso del otro-contrario esa proyección es la del estigma/amenaza. Y al mismo tiempo, situado en la esfera de las “descripciones”, la multiplicidad del concepto le permite fungir como una categoría “neutral”, como mera representación carente de politicidad alguna. De un lado aparecen como el centro del lenguaje científico; del otro, como el centro del afecto político. Son como diría Marx, los “laboratorios del conocimiento”. Para Gilles Deleuze, los conceptos son los que reúnen precisamente —al ser Uno/multiplicidad— al plano de la especulación con los planos sociales de la inmanencia. Esta extraña cualidad de ser signos que permiten, por un lado, confiscar al espacio de politicidad y, por el otro, ser las piezas claves de la inmanencia de ese espacio, los convierte en ventanas por excelencia de la exploración ontológica de la construcción del “otro”, y en particular del “otro contrario”.

En el mundo helénico ese “otro” sería el bárbaro. El bárbaro equivale en principio a los no-griegos, aunque el binomio griego/bárbaro aparece de

---

<sup>8</sup> Judith Butler, *Antígona*, Paídos, Buenos Aires, 2005.

manera posterior al momento en que los griegos llegan a concebirse bajo la forma colectiva de los “helenos” el Uno/la multiplicidad. Koselleck procede primero a fijar el territorio de la palabra-estigma, la palabra-afectación.

Desde los siglos VI al IV la pareja de conceptos helenos y bárbaros constituía una figura lingüística universalista que abarcaba a todos los hombres al estar ordenados en dos grupos espacialmente separados. Esta figura del lenguaje era asimétrica. El menosprecio ante los extranjeros, los que balbucean, los que no comprenden, cristalizó en una serie de epítetos negativos que devaluaban a toda la humanidad excepto a Grecia. Los barbaros no sólo no eran griegos, extranjeros, en sentido formal, sino que fueron determinados negativamente como extranjeros. Fueron cobardes, groseros, glotones, crueles, etc. Pero para cada definición había que aducir una prueba empírica: el trato con comerciantes de ultramar, la cantidad de esclavos de países extranjeros, la devastación de la patria por la invasión de los persas, se pudieron generalizar fácilmente sin necesitar corrección alguna.<sup>9</sup>

En la esfera estricta de la experiencia, el concepto remite al “otro” como una esencia, cómo una máscara; es decir, en un plano en que ese “otro” deviene una imagen preconcebida que anula la demanda sobre la reflexión de la máscara. Los conceptos representan, en este sentido, condensaciones de una forclusión oculta, persistente, que se presenta bajo el rostro del sentido común.

Cada una de estas marcas, “grosero”, “glotón”, “cruel”, elude la señal bajo la cual ese otro aparecería como un rostro. El concepto es una pequeña maquinaria de la producción de presencias virtuales.

---

<sup>9</sup> R. Koselleck, *op.cit.*, p. 210.

A continuación Koselleck desdibuja la otra dimensión en la cual los conceptos contrarios despliegan su significación: la organización del discurso no sobre el otro, sino sobre la mirada bajo la cual se le observa. El espacio en donde remite a una pregunta, donde deviene un paradigma. Escribe Koselleck:

Ciertamente, la inteligencia griega era despierta para observar precisamente lo divergente, como Herodoto, que por eso entrevió la razón de la relatividad del concepto de bárbaro, o Platón que critico la desigual circunstancia de la pareja de conceptos porque no encajaban bien entre sí, la determinación del tipo y el criterio de partición.<sup>10</sup>

La paradoja planteada por Platón que menciona Koselleck es en cierta manera la paradoja central del “complejo conceptual”. En ese complejo los conceptos aparecen como signos bifrontes: como enunciados y como partes de la “realidad”. Platón la desarrolló en *El político* donde propone una crítica axial al uso de la noción de bárbaro: las diferencias de un género subdividido a través de especies deberían establecerse con relación a correlatos adecuados. Es un equívoco, dice Platón, concebir el género de todos los seres humanos dividido en griegos y bárbaros. El concepto de “bárbaro” no representa una forma adecuada, porque no expresa de manera positiva a una colectividad, sino a todos aquellos que no son griegos; definir a un grupo por lo que no es, supone encontrar en ese grupo un atributo que no está contenido en ninguno de sus individuos (los conceptos de mestizo y mestizaje por cierto se mueven a lo largo de esa misma lógica).

La diferencia que separa a la inteligencia “griega” (el concepto como enunciado) y al estatuto de la barbarie en el sentido común de los griegos (el concepto

---

<sup>10</sup> *Idem.*

como parte del imaginario) fija la ambigüedad contenida en la multiplicidad de todo concepto. Y es en el marco de esta ambigüedad donde comienza la comprensión de la historicidad, desde la perspectiva tanto de la esfera de la experiencia como de aquella desde donde se observa a la experiencia misma.

Sin embargo a la hora de definir el trato con los “bárbaros” Platón prescinde de su idea de que la noción del bárbaro es una forma inadecuada. Koselleck sostiene que “más allá de la pertinencia o no pertinencia de los juicios dualistas, la pareja de conceptos contenía una estructura semántica que permitía, tanto como limitaba las experiencias y expectativas políticas”.<sup>11</sup> “Los bárbaros” estarían dotados de una naturaleza; y cualquier heleno que se mezclara con ellos acabaría degenerando a los helenos. De ahí su definición de las dos formas esenciales de la guerra. Una disputa entre griegos representaba un conflicto entre hermanos e iguales, una guerra civil —*stasis*—. Y, por ende una situación enfermiza. En cambio una guerra contra los barbaros —*polemos*— estaba justificada en sí. “Las luchas entre los griegos deberían ser conducidas con moderación y con los mínimos riesgos; la guerra contra los barbaros debía tender a su aniquilación”.<sup>12</sup>

Para Koselleck la noción de lo bárbaro adherido al cuerpo como si fuera una “naturaleza” subsume a la condición ontológica de la política: los “bárbaros” no serían personas, sino “sujetos”. “Por sus venas —para los griegos— no corría la sangre”. Restaurar su historicidad, es decir, la multiplicidad de sus modos de ser, supondría pasar de una ontología del sujeto al estudio de las formas inmanentes en que sus culturas existían y se desarrollaban: una crítica a la ontología política desde la perspectiva de la historicidad. El paso de una ontología del sujeto a una comprensión ontológica de la inmanencia; el estudio de los modos del ser en su espacio de experiencia.

---

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Idem*

\*\*\*

Cuando Altdorfer y Rufus decidieron en 1529 escribir en la leyenda del estandarte de “la batalla de Alejandro en Isso” la *Ius ad Bellum* de los griegos no hacían más que expresar la visión que había emergido, desde el momento de las cruzadas, sobre el mundo musulmán: una amalgama entre el concepto cristiano de “lo pagano” y el concepto griego de “lo bárbaro”. La noción del pagano es tan antigua como el siglo II y se remonta a la división de la humanidad que Pablo establece entre creyentes y no creyentes. Lo decisivo era que las almas de ambos “podrían abrirse al llamado de Cristo”. Para esto los no creyentes debían devenir creyentes. La noción temprana del creyente escapaba por completo a cualquier correlato con la *phusei* (griega). Judíos, árabes, romanos, cualquiera podía ingresar en esta nueva universalidad sobre la que se erigía la idea misma de *ecclesia*. El ser no creyente no estaba relacionado a ninguna naturaleza. El término pagano, que originalmente sólo refiere un modo de vida, adquirió fuerza hacia el siglo V con la aparición de la acusación de herejía. A diferencia del pagano, el hereje representaba quien dejaba de creer: un vacío en medio de un orden eclesiástico que empezaba a disciplinarse y regimentarse. Sólo hasta el siglo VIII, el pagano adquiriría el estatuto de un potencial peligro al invadir “territorios cristianos”, como las migraciones árabes del sur de Europa. El pagano cernía su sombra sobre la posible conversión de sus pobladores. Toda hace indicar que en el sur de España esta conversión fue prácticamente voluntaria. Si la empresa que guió las narrativas de la Conquista de América fue la evangelización (transformar paganos en creyentes), la que inspiraría las guerras contra las poblaciones ocupadas por los árabes en el sur de Europa y el imperio Otomano en el Este, sería la despaganización. La expulsión de los paganos devendría no sólo una tarea política y militar, sino una forma de sacrificio para hacer frente a la profecía del Juicio Final. Es desde esa perspectiva que Altdorfer pintó su cuadro, la misma

desde la cual Koselleck establece su lectura. En la comprensión ontológica del pasado, la pregunta por la estructura de la temporalidad que afecta o modula las acciones, abre el territorio que define las firmas que son inmanentes al imaginario histórico de una época. Estas firmas permean a sus códigos, sus narrativas y sus representaciones. La permean de tal manera que fijan no sólo los significados de los conceptos que consignan la historicidad de cada uno de sus agentes, sino los códigos bajo los cuales establecen sus relaciones. Se trata de una hipótesis evidentemente inexpugnable: ¿cómo es que se viven los códigos temporales de una época? Nada nos puede llevar al mundo interno del espacio de experiencia que define (a) una colectividad. Sin embargo, las firmas de su estructura temporal consignan las marcas en donde la variedad de sus prácticas encuentran las representaciones que les dan sentido.

Koselleck analiza el cuadro de Altdorfer no desde la perspectiva de sus escenas centrales (la batalla, los paisajes, las figuras militares, etc.), sino desde lo que vuelve posible el comienzo de su interpretación desde el cuadro mismo: *los anacronismos*.

“Desde el cuadro mismo” significa desde la mirada del tiempo presente en el cual el cuadro fue pintado. Y es el anacronismo, lo que evade el *nomos* de la actualidad, el que permite situarse no en el “presente” de 1529, una tarea inconcebible, este presente “ya no está ante los ojos”, sino en los dilemas que plantea su representación. En el “método Koselleck”—si así se le puede llamar— para interpretar imágenes creadas en un mundo de signos y significados que desconocemos, el anacronismo —el sinsentido— plantea la pregunta central por la diferencia de la cual el mundo hace sentido en la perspectiva desde donde se observa el cuadro. Tan sencillo como esto: lo que en una época resulta envuelto por el sentido, en la siguiente puede ya presentarse como un sinsentido. El anacronismo encierra en sí la huella de una historia, es decir la huella no sólo de una diferencia, sino de un principio de diferenciación.

El principio que rige al gobierno del tiempo, la relación entre lo actual y lo posible, entre lo virtual y lo potencial, entre la posibilidad de lo imposible y lo que define a la imposibilidad de lo imposible.

Dos épocas no pueden distinguirse entre sí por sus principios de normalidad. El problema, para Koselleck, reside en descifrar como la “normalidad” de una época deviene en el “anacronismo” de otra.

El primer anacronismo que Koselleck advierte en la pintura de Altdorfer es que “ha retenido la historia... como si se tratara de una *Geschichte* moderna”. En varias partes del cuadro aparecen señales *indiciales* de lo que sucede en la batalla. El carro de guerra de Darío lleva sus iniciales; en el caballo de Alejandro aparecen sus insignias. En las banderas de los respectivos ejércitos se destacan números de los participantes, los caídos y los prisioneros.

La pregunta es: ¿sin las señales y los números *indiciales* perdería el cuadro su carácter alusivo a una *Geschichte*? En rigor, habría que hablar de una *alegoría* histórica: una imagen que contiene las signaturas para producir el automatismo de un enunciado. Tal y como sucede cuando homologamos la imagen de la “paloma” a la paz, la figura femenina de Delacroix a la “patria” o el “cráneo” a la expectativa de la muerte. Pero en el sinsentido de Altdorfer, el enunciado se encuentra en la propia *alegoría*. La *Geschichte* quedaría referida no por una imagen, sino por dos textos: la leyenda del estandarte y la numeralía. Ambos tratan de producir el efecto de una recreación: algo que “aconteció ante los ojos”. La alusión al tiempo histórico inscrita en el cuadro parecería ser tan sólo un suplemento, cuando en realidad lo transforma en la *alegoría* clásica del “sitio de Viena” —sitio que por lo demás no aparece en ningún momento del cuadro—. ¿Qué es lo que hace posible que una imagen que no alude a una realidad sea la *alegoría* de esa realidad?

Altdorfer consigue hacer una alusión a un pasado histórico, introduce la dimensión histórica del pasado en el cuadro, con un guiño hacia lo “real”, los

números y los signos hablarían de “una realidad” —la batalla de Isso—, cuyo efecto no se obtendría más que aludiendo a algún tipo de *principio de realidad*. Este “principio de realidad” sólo actúa como un principio en la medida que queda contrastado con las otras inscripciones del pasado, las cuales no requieren de esta “puesta en verdad” de la escena. Un principio de realidad sólo puede existir cuando se enfrenta con principios de no-realidad (ficción, deseo, etc.). Y no requiere de la “realidad” para actuar como tal. O en otras palabras: el principio de realidad responde a una realidad creada sólo por el principio mismo.

El segundo anacronismo en el cuadro, según Koselleck, reside en que “creemos ver ante nosotros al último caballero Maximiliano o a los lansquenets de la batalla de Pavía. La mayoría de los persas se parecen desde los pies al turbante, a los turcos que asediaron a Viena infructuosamente en el mismo año, 1529, en que se realizó el cuadro”.<sup>13</sup> Y habría que agregar, la mayoría de los griegos van vestidos como las tropas del ejército vienés. Con este *travestismo* histórico, el cuadro produce un efecto de englobamiento entre el pasado y el presente en “un horizonte histórico común”. El pasado es presentificado de tal manera que sus presencias se proyectan como si encarnaran en las acciones del presente.

Este segundo anacronismo refiere una signatura del pasado distinta a la dimensión histórica que expresaban las cifras de los muertos y los caídos. Se trata de la *reinscripción mítico simbólica* de la cultura griega en el mundo del Renacimiento. Existen varias maneras de interpretar esta reinscripción. En el siglo XVI la única forma de validar la legitimidad de un acontecimiento residía en reinterpretarlo como un *reimactament* —la repetición performativa— de la narración de un acontecimiento ocurrido en el mundo clásico o bíblico. La novedad del acontecimiento, su singularidad, no tenía relevancia en sí. O sólo la adquiriría en la medida que era representado como la reinscripción de una

---

<sup>13</sup> *Idem.*, p.29.

crónica de un suceso relevante anterior.<sup>14</sup> Pero en realidad la dimensión mítica parece fijar una forma de historicidad propia, en el sentido que le da Walter Benjamín. Un acontecimiento fija las coordenadas del imaginario histórico no porque sea explicado cómo el efecto de un número determinado de causas; lo fija sólo en la medida que ingresa en una *constelación* específica con acontecimientos que sucedieron antes (incluso miles de años antes). Esta constelación no es arbitraria. Cada imaginario histórico contiene sólo un número específico de acontecimientos, cuyas constelaciones producen su efecto mítico. El fundamento de la constelación reside en la operación de retorno. No es que el pasado restituya al presente, lo instituye. En tercer lugar, Koselleck lee en el cuadro ciertos *actos de memoria*. Primero como registro pictórico “del sitio de Viena”, un acto de *memoria indicial*. El testimonio de un testigo. Segundo, como un acto que espera ser recordado bajo una constelación de acontecimientos anteriores. Koselleck hace notar con perspicacia que no obstante todas las cifras que datan estadísticas y señales de la batalla de Alejandro, en las que se incluye incluso el número de divisiones que participaron, “Aldorfer ha renunciado a un número crucial: la fecha del año. La batalla no era solamente contemporánea suya; también parecía ser intemporal”. Esta segunda forma de memoria pertenece al flujo de la duración. Por duración cabría entender la persistencia de un acontecimiento que, en su evocación, evade el presente reinscribiendo el abismo del pasado. Lo intemporal es la señal secreta que cada época hereda a las siguientes. Las señas que comprimen el pasado del futuro en el presente. Es la memoria esquiva, siempre latente. Tercero, el archivo. El dispositivo que fija una economía de la presencia que entrevera la adhesión del pasado al futuro como una cadena de repetición, esta cadena se distingue como una fijación que disipa la pregunta por la identidad en el borramiento

---

<sup>14</sup> *Idem.*, p 30.

del otro.<sup>15</sup> El imaginario histórico no es más que el discurso del otro. En el cuadro de Altdorfer, ese otro es —también—: el musulmán.

Retornemos brevemente al problema del sinsentido de la pintura, a la impresión de sentido que produce su sin-sentido. El sinsentido no es lo opuesto del sentido, sino lo que instituye al sentido a través de su obliteración. Es la *exacta* temporalidad del acontecimiento. El momento en que los griegos no son griegos y los persas no son persas; en que los griegos podían ser los austriacos o los austriacos podían ser los griegos. O acaso la batalla de Isso aguarda al sitio de Viena, sin que Isso y Viena dejen de ser las estaciones menores de una “batalla” que las contiene a ambas. ¿Pero no acaso los griegos que no son griegos son “los sarracenos”? Los estoicos hablaban de los “bárbaros” con orgullo, porque habrían contenido la disipación de los griegos en no-griegos.

Los bárbaros serían más griegos que los propios griegos (en la guerra). El soberano en su devenir bestia. Nunca se ha hablado del aniquilamiento de los “turcos”, “los árabes”, “musulmanes”... Siempre se habla de su expulsión. De llevar a Oriente cercano tan lejos como Oriente. Como si en el mundo de Suleiman se figurara el espejo invertido de un adentro que desistiría de su afuera. Cuando describe la batalla del cuadro, Koselleck habla del “entrechoque de las columnas” de los ejércitos: cuerpos que se entrecruzan, superficies de cuerpos que se rozan y componen otros cuerpos. Dentro de la batalla suceden dos batallas: una tumultuosa en la lejanía; la otra en la espera de las reservas griegas. Unos combaten y otros dejan de combatir, no para reclamar la paz, porque sin ellos la guerra sería infinita. En el cuadro nunca se sabe si las columnas griegas expectantes (la reserva) observan una victoria o aguardan una señal para entrar en acción.

---

<sup>15</sup> Sobre el problema de la economía de las presencias ver: Reiner Schürmann, *Le principe d'anarchie*, p. 221.

El sentido del acontecimiento se revela como un sinsentido. Después vendrán las interpretaciones, los mapas, las “historias”, la lógica. Pero Altdorfer ha logrado captar las permutaciones de los papeles, las direcciones sin dirección de una batalla. Para Koselleck la historicidad anida en el acontecimiento. Su ser es el acontecimiento. Aquí ya se podría hablar de la forma en que el acontecimiento produce su pasado. De la economía de la presencia que realiza su criba. De ciertas reglas en su “pasado” que no son arbitrarias, que componen incluso un andamiaje en que el acontecimiento se proyecta desde “su” pasado. Este pasado en el que el acontecimiento subsiste, consta de tres dimensiones, o tres niveles que existen y coexisten en él simultáneamente, entrecruzándose y definiendo sus superficies en conjunción mutua. Superficies que en su contacto se significan una con respecto a la otra modulando sus formas, limitando los espacios de sus efectos. En su desglose, estas tres dimensiones que distinguen a la forma en como el acontecimiento “aparece en el pasado” o produce un pasado actuante en el presente, serían activas sólo en su entrecruzamiento, ahí donde se afectan una a la otra. Ya se les puede enumerar: la reinscripción mítica; los actos de memoria y las representaciones de la historia.

El *gestell mítico e histórico*. Se trata de una “estructura” de repetición. “Estructura” en el sentido del *gestell*, un andamiaje que se “nos” impone. Lo que aparece como lo dado es la repetición. En el retorno de la repetición se entrevé su “estructura”: la ilusión del “origen”. Lo dado en la repetición es esta ilusión. En el imaginario histórico lo que retorna en forma simbólica es el acontecimiento que instituye una “procedencia”. Una repetición que, en su retorno señala la demanda que el “origen” hace al tiempo presente, y no a la inversa. No es el presente el que va en busca de un “origen”, es el “origen” el que busca un presente. Estas demandas se despliegan como una presentificación: figuras del saber que dan certitud al englobamiento del pasado y el presente en un plano definido por las formas del futuro.

El pasado mítico adquiere su “principio de realidad” a través de los efectos de la producción de presencias, pero no requiere de presencia alguna para actuar. No requiere de representación ninguna. Su espacio de vida es el lenguaje. Subsiste en y desde el lenguaje. El lenguaje es su médium como el agua a los peces. Cuando se despliega como una economía de la presencia adopta el carácter de una estetización del pasado y de sus formas históricas. Sobre todo una estetización de la propia escritura de la historia. El *gestell* mítico es el mapa oculto de esta escritura en el mundo de la modernidad. Señaliza su propia estructura de repetición en el seno mismo de la temporalidad de la historicidad. El fenómeno de que cada “generación” reescribe la historia del acontecimiento “desde el principio” pertenece a este secreto mecanismo.

Los *actos de memoria*. La memoria indicial, el relato del testigo tiene su origen en un mandato. “Alguien tiene que contar lo que sucedió”, le pide el rey Thor a su hijo cuando le ordena abandonar la batalla para que sea el único que se salve: “Ahora tú debes salvar nuestra memoria”. Ese relato puede ser escrito u oral pero a diferencia del pasado mítico, su referente es siempre una voz, un rostro, un nombre. Ese rostro puede ser dudoso como el de Homero, o anónimo. Puede ser incluso, como sucede a veces, que sea el resultado de una invención, pero al constituirse en un lenguaje performativo data la ilusión del testigo. La ilusión del “origen” sancionada por el testigo. Hay una unidad entre la memoria y los actos de memoria, que se figuran como inscripciones del futuro-pasado. En estos actos, la historia cobra el estatuto de una representación. Aunque la memoria misma no requiera necesariamente de “soportes” (lugares de memoria), sus “soportes” le permiten ritualizarla. La memoria histórica, el pasado-memoria es siempre una relación de poder en torno a la colonización del futuro-pasado.

La *escritura de la historia*. Frente al futuro mítico y al pasado-memoria, se erige inocultablemente una demanda de “verdad”. Una demanda que proviene

de la disputa por el territorio de la memoria. Habría que pensar si no guarda una relación estricta con el crimen y la guerra. En cada crimen, ya frente al juzgado, hay una “historia que contar”, así como “una historia por inventar”. En cada guerra hay una justicia con el pasado por solventar. Justicia y memoria se traducen en una articulación de legitimación. Y sin historia (por relatar), no hay memoria.

El pasado de la historicidad, el pasado “actuante” en el presente se conforma así en tres niveles simultáneos (el mito, la memoria, la historia) que se entrecruzan y afectan mutuamente. Cada acontecimiento propicia su pasado a través de “una estructura similar”. A la articulación de estos tres niveles se deben temporalidades siempre inéditas e insospechadas, ya que su centro reside en la articulación y coordinación de estos tres niveles. Y en esta misma articulación (a la que se le podría llamar el nudo H) se expresan las formas en que la experiencia histórica adopta el carácter de vivencias.



# hagamos

todos de México  
un país de lectores

En 1969 cuando el ser humano pisaba la Luna, en México comenzaron las transmisiones mundiales por onda corta de Radio México Internacional, la estación que trazaba mapas y paisajes sonoros de este país para quien estuviese interesado y a distancia.

Este 1 de enero de 2011, el Instituto Mexicano de la Radio recupera esta emisora, ahora vía internet:

# radiomexicointernacional

Escucha México; México te escucha



[www.radiomexicointernacional.imer.gov.mx](http://www.radiomexicointernacional.imer.gov.mx)

IMER: Radio pública a tu servicio... ahora, en donde quiera que estés

