

# Letrillas



La uruguaya, de Orsai Audiovisuales.

## CINE

### Los compromisos de la renuncia

por **Luis Reséndiz**

Hernán Casciari ha sido una presencia constante del medio literario latinoamericano desde hace varias décadas. En aquel 2010 que parece sucedido hace cien y no doce años, Casciari anunció muy públicamente su renuncia a los medios en los que por entonces colaboraba: la editorial Plaza & Janés, con la que publicaba en España; el grupo editorial Random House

Mondadori, bajo el sello Grijalbo en México y Sudamericana en Argentina, y los periódicos *La Nación* en Argentina y *El País* en España, en los que contaba con sendas columnas publicadas por varios años. Casciari anunció su retiro de aquellos grupos editoriales en una entrada en su blog titulada “Renuncio”.

Sus motivos solo parecen haberse hecho más comunes en la industria. Casciari aducía que los periódicos y las revistas estaban condicionados por los anunciantes, quienes metían las manos donde no les correspondía y terminaban afectando a los autores y sus espacios: la extensión de una

columna podía reducirse con facilidad si una pauta publicitaria así lo requería. Sobre las editoriales, Casciari afirmaba que el aparato de ventas resultaba desfavorable para escritores que terminaban vendiendo menos de lo que podían gracias a la distribución defectuosa y la desconexión con el público. Nada nuevo, en realidad, y tampoco nada falso. Casciari abandonaba los medios tradicionales en pos de proyectos autogestivos, financiados por una comunidad interesada en adquirir el resultado de ese proyecto. Detrás de su renuncia había un compromiso: en específico, junto a su amigo Christian “el Chiri” Basilis, Casciari se comprometió con un proyecto llamado *Orsai*: una revista literaria sin anunciantes ni pautas publicitarias.

*Orsai* es una traducción fonética de *offside*, el fuera de lugar del fútbol: aquella angustiante posición en la que el delantero, solo frente a la portería, se da cuenta de que está *demasiado* solo; ningún defensa del equipo contrario está en línea con su posición y, por lo tanto, cuenta con una ventaja injusta. Y aunque Casciari y su gente se sentían así, *fuera de lugar*, la revista ha resultado un éxito: por sus páginas han pasado textos inéditos de escritores como Selva Almada, Juan Villoro o Eduardo Sacheri, y su publicación, aunque con pausas e intermitencias, ha sido constante. Pronto, de *Orsai* se desprenderá una segunda revista, *Bonsai*, dirigida al público infantil, y más tarde, una editorial homónima que publica los libros de Casciari, pero también de otros autores. Su audiencia ha crecido tanto que podríamos decir que *Orsai* ya no es solo una publicación, una editorial

o una productora: sería más adecuado decir que Orsai es una comunidad que postula y financia proyectos creativos independientes del Estado y del gran capital privado. Y su siguiente gran aventura, decidió la comunidad hace dos años, es la producción audiovisual.

Orsai Audiovisuales es una extensión del compromiso renuente que animó la fundación de Editorial Orsai. El principal objetivo es financiar proyectos creativos sin anunciantes, ejecutivos o burocracia, aspectos que irritan sobremanera a Casciari y a su equipo. “Tener que meter la energía en lugares diferentes a los creativos, ese es mi gran miedo, en golpear la puerta de un banco, en la burocracia de la logística económica”, dicen en el primer episodio del podcast de *La uruguaya*, una de las múltiples instancias digitales donde se puede seguir la producción de esta película.

Basada en la novela de Pedro Mairal, *La uruguaya* cuenta la historia de Lucas Pereyra, un escritor cuarentón argentino que viaja a Uruguay para cobrar un dinero pero, sobre todo, para encontrarse con Magali Guerra, una joven uruguaya de la que quedó prendado un año atrás, durante un festival literario. La novela de Mairal, publicada en 2016 por los Libros del Asteroide, fue un éxito de crítica y de ventas, y Casciari compró los derechos para llevarla al cine. Luego pasó un tiempo rumiando cómo lograría financiar la película, un negocio completamente nuevo para él.

La respuesta, como suele pasar, estuvo frente a sí todo el tiempo. En 2020, Casciari anunció que el financiamiento de *La uruguaya* se conseguiría a través de la venta de bonos de cien dólares a todas aquellas personas que quisieran adquirirlos. Los bonos garantizarían el crédito de “productor ejecutivo” y la participación en la toma de ciertas decisiones, un aspecto atractivo para los inversores. Nació de esta forma Orsai Audiovisuales: ocho meses después del anuncio, seis

mil bonos habían sido adquiridos por casi dos mil aspirantes a productores. Seiscientos mil dólares, la totalidad del presupuesto proyectado, habían sido recaudados para filmar *La uruguaya*.

Tener dos mil productores para una sola película es una cosa inusual: tan inusual que Javier Beltramino, uno de los productores de Orsai, relata que la plataforma IMDb no permitía dar de alta la película precisamente por esa razón. Beltramino tuvo que comunicarse directamente con los administradores para explicarles el modelo de financiamiento, y fue entonces que el sitio permitió ingresar a los mil 937 inversores con crédito de productor ejecutivo.

No es la única dificultad que ha surgido a causa de este modelo atípico. Tras la idea de Casciari existe un espíritu que colinda a veces con el anarquismo, otras con el comunitarismo e incluso con el libertarismo y que conlleva nuevos retos de organización y de toma de decisiones. Si en una producción tradicional usualmente es el ejecutivo de la productora —o, en su defecto, el productor ejecutivo que ha puesto mayor cantidad de dinero— quien tiene la última palabra, en el modelo de Orsai la cosa no es muy distinta: al final, en el cine manda quien pone el capital. La diferencia estriba en que, cuando son dos mil las personas que han financiado una película, se impone la necesidad de crear nuevos instrumentos para alcanzar el consenso.

Así, en Orsai Audiovisuales la asamblea juega un papel vital. Dentro de las vías establecidas por Casciari y por el núcleo duro de la película —entre quienes se cuenta Ana García Blaya, directora de *Las buenas intenciones*, y Chiri Basilis, quien acá es “jefe de guion”— existen decisiones que deben tomarse entre todos los miembros. A través de una aplicación (y un blog, y un podcast, y grabaciones de video-llamadas: el metraje de la producción de *La uruguaya* superará sin problema

al metraje de *La uruguaya*), los productores se enteran de los avances al tiempo que votan en el *casting* de los actores protagonistas. Los elegidos fueron el argentino Sebastián Arzeno, que ya había trabajado con García Blaya en *Las buenas intenciones* y que va por su segundo crédito de actuación, y la uruguaya Fiorella Bottaioli, joven actriz que hasta ahora ha trabajado más en publicidad que en cine o televisión, ambos los candidatos favoritos de Casciari.

Pero no siempre se hace la voluntad del creador: cuando el núcleo duro del proyecto no logró acordar si preferían estrenar en las salas del circuito comercial o no, el tema se fue a votación con los productores. Casciari estaba en contra: “tenía muy clara mi negativa, del mismo modo que estaba en contra de que la revista *Orsai* estuviera en kioscos. Para mí, el cine comercial es una cagada”, dice en entrevista, y remata: “yo quería que los proyectos de Orsai Audiovisuales estuvieran en lugares mucho más divertidos”. Los productores discreparon: algunos por nostalgia, otros por heroísmo, pero la mayoría prefirió luchar contra el proverbial Goliat y exhibirse en el circuito comercial al lado del más reciente estreno de Marvel o Disney. Ni modo: la renuncia a los financiamientos tradicionales implica un compromiso con las particularidades de las nuevas formas de fondeo.

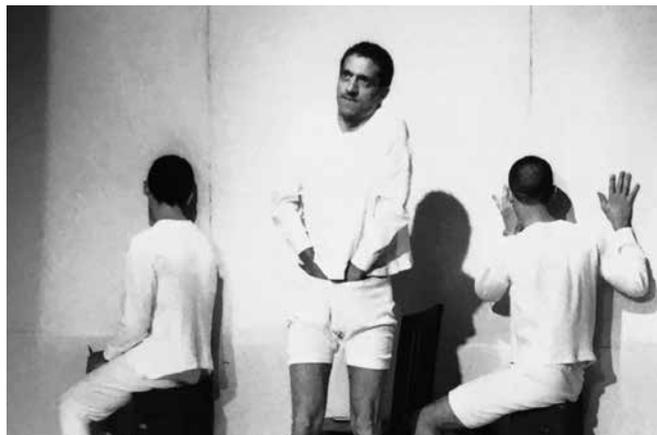
En octubre de 2021, cuando llegó uno de los días más importantes del proyecto —el comienzo del rodaje—, la comunidad se sumó en calidad de lo que fuera: extras, contadores, jalacables. Lo que hiciera falta en el set, los participantes lo proveían. Casciari afirma que es esto, precisamente, lo que lo hace continuar: saber que “vas a poner tu energía en algo con un montón de gente amiga y no de otra gente”. No ejecutivos, no marcas, no pautas publicitarias: gente amiga. Ante este sueño casi materializado, resulta difícil no dejarse seducir al menos un poco por el espíritu comunitarista de Orsai.

Una de las preguntas que se desprenden de este proyecto es la viabilidad del modelo de financiamiento y su posible injerencia en un momento en el que el cine está cambiando aceleradamente. A Casciari, sin embargo, esas preguntas le parecen producto de una época fundamentalmente ansiosa, y, en lo que llegan las respuestas, Orsai Audiovisuales prepara sus próximos proyectos incluso cuando *La uruguayaya* todavía no está terminada —y en esta fase de la edición resulta imposible ver material de la película, como cuenta Javier Beltramino, aunque los miembros productores ya han visto avances—: un documental y una miniserie.

Y es que quizá la pregunta no sea si este modelo es financieramente viable en general, sino si es viable para Orsai. Esa pregunta es más sencilla de responder: la comunidad que Casciari ha alimentado desde hace más de diez años solo ha sabido crecer, y está dispuesta a comprometerse con nuevas propuestas. Según su creador, un posible porvenir sería que la comunidad Orsai participe en proyectos más grandes, colaborando incluso con otras productoras y acaso otras formas de financiamiento. Bastante compromiso para un proyecto que nació del abandono, podría decirse.

Por lo pronto, todavía falta ver el resultado final de *La uruguayaya*: el destino de esa película pende en el aire. El camino para su estreno aún es largo, y está por verse la calidad del producto final. Por ahora, esto poco importa: más que revolucionar la forma de hacer cine, la comunidad Orsai está más interesada en hacer cine a su manera y aprender y divertirse en el proceso. Y viendo cómo están las cosas en el mundo, alcanzar esa sola meta parece razón más que suficiente para intentarlo. —

**LUIS RESÉNDIZ** (Coatzacoalcos, 1988) se dedica a juntar palabras. Su libro de ensayos sobre cine, *Cinédoque* (2019), está publicado en Debolsillo.



Carta al artista adolescente, de Martín Acosta.

## TEATRO

# James Joyce y el arte teatral

por Verónica Bujeiro

En 1901, tras haber escrito una reseña favorable sobre la última obra del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, un joven James Joyce se atrevió a escribirle una carta en donde declaró una admiración profunda por su obra, además de un reconocimiento íntimo ante las batallas que libró en su interior el célebre autor de *Casa de muñecas* gracias a “...su obstinada resolución de arrebatarse el secreto a la vida, y [...] su absoluta indiferencia hacia los cánones públicos del arte, amigos y tabúes que lo ayudaron a ver hacia la luz del heroísmo interior”. Una declaración que a la luz de su obra resuena como premonitoria del camino que más tarde emprendió para sí con ese ejercicio de ruptura ante el modo de aprehender y procesar simbólicamente la realidad en la literatura.

La influencia de Ibsen permea notablemente en Joyce, pues le abre la puerta a un realismo que desnuda la vida cotidiana y que aborda el

conflicto de seres comunes con el cometido de dar una lección moral que el escritor irlandés toma para ensayar y trastocar desde su particular modo de pensar el mundo. Dentro de la única pieza teatral que se le conoce a Joyce —*Exiliados* (publicada en 1915)— cuatro personajes confrontan su deseo ante una situación que va más allá de lo que la sociedad hace creer a los individuos como correcto, en un intento de establecer una crítica severa sobre las costumbres y la moral del Estado irlandés, con lo cual el autor siempre tuvo una intensa relación de amor y odio que lo convirtió en un exiliado físico y mental de por vida. La obra es vista como un mero apéndice al corpus del autor y siempre ha sido señalada por el fracaso que sufrió durante su estreno en 1918 por considerarse una calca de Ibsen. Pero habría que ver en ella y en la pasión de Joyce por el teatro, que se remonta a su entusiasmo y decepción por la fundación de un teatro nacional irlandés, un entendimiento autorreflexivo —la superposición entre vida real y ficción es notoria, así como el cliché de percibir “el mundo como escenario”— y una forma artística que exhibe los límites del lenguaje en tanto que se dedica a mostrar las tensiones

entre el decir y el hacer a modo de evidencia por esa zanja notoria en donde reside la voluntad, la inercia e incluso la estulticia del pensamiento interno y sobre el cual la narrativa moderna ganaría terreno justamente gracias a la irrupción de *Ulises* en 1922.

*Exiliados* tuvo una nueva oportunidad cuando fue retomada con éxito en 1970 bajo la dirección de Harold Pinter, en quien se pueden hallar a su vez algunos ecos y resonancias joyceanas que impactaron su obra posteriormente, por ejemplo, la identificación con esa cotidianidad seca, directa y vehemente en la tesitura de los diálogos y a nivel temático, particularmente en su celebrada obra *Traición* de 1979.

Quizá por el descalabro que representó su única pieza teatral Joyce nunca volvió a acercarse al género, pero la tentación de pensarlo de nuevo en un escenario a modo de adaptación subsiste continuamente en otros que han reparado especialmente en la imantación indiscutible de Molly Bloom, cuyo flujo de consciencia se identifica como el monólogo interior y su característica falta de signos de puntuación abre pautas para interesantes acercamientos entre texto literario y teatralidad.

En 1979, durante los inicios de la compañía Teatro Fronterizo de Madrid, el dramaturgo y director español José Sanchis Sinisterra realiza en *La noche de Molly Bloom* lo que considera “una traición” al texto original al someterlo a la necesaria dimensión tangible del escenario con sus ritmos y pausas. En su obra el universo insomne de Molly se encarna y la cama se vuelve el espacio limítrofe entre lo consciente y lo impulsivo para manifestar ese verdadero torrente de revelaciones hasta entonces insólitas para una mujer al abordar la carnalidad y el deseo sexual desde una naturalidad y gracia que carece del morbo impregnado por la moral reaccionaria que tanto molestaba a Joyce.

Por su parte la actriz argentina Cristina Banegas, quien luchó por los

derechos de la pieza durante varios años, realiza a partir de 2012 *Molly Bloom puesta en boca*, en donde el personaje se asume como una entidad hecha de palabras que se manifiestan a través de un ejercicio performático ubicado en un no lugar, acaso más cercano a la intención original del autor como un vaivén de sensaciones y ritmos que resultan “una celebración para la afirmación del deseo femenino”, como declara la actriz, quien fraguó el espectáculo bajo la dirección de Carmen Baliero. Casi se puede decir que gracias a estos montajes el personaje ha ganado una independencia que la ha convertido en una suerte de entrada por la puerta trasera a ese libro de celebrada reputación como difícil que es *Ulises*, convirtiéndose en una desmitificación sobre su impenetrabilidad.

Muy digna de mención es la adaptación realizada por el dramaturgo Luis Mario Moncada y el director Martín Acosta para *Carta al artista adolescente*, puesta en escena realizada en 1994 y considerada como un hito dentro del teatro en México pues marcó a una generación de creadores escénicos. La propuesta proviene, como en el caso de la de Sanchis Sinisterra, de una búsqueda por una teatralidad que se acerque a la libertad literaria de la que gozó y padeció la fama de Joyce, pero también a partir del descubrimiento temprano y la fuerte identificación que Martín Acosta reconoce con el autor y su relato de juventud proyectada en Stephen Dedalus, dada la semejanza que hay en la configuración de la sociedad irlandesa y la mexicana, cuyos hábitos y prohibiciones están igualmente condicionados por la religión católica. Atendiendo a esta referencia podría decirse que la puesta en escena resultaba un acto de comunión, ya que Acosta, un director que posee un enorme talento sobre la significación de la espacialidad en el teatro, declara haber configurado el espectáculo a partir de buscar con el grupo de creadores esas atmósferas

íntimas que se recrean en la memoria personal, expresadas en acción, palabra, pero también en luz, mismas que para el público se convertían en un acercamiento natural y prodigioso con el autor irlandés.

Fuera de su materialidad original y atendiendo a una evolución del espectáculo teatral, resulta interesante el abordaje que se ha hecho en distintas épocas a la riqueza inagotable del universo de James Joyce, cuya compleja poética originada en una pasión por el arte teatral siempre tendrá algo que aportar a la escena. —

**VERÓNICA BUJEIRO** es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

## MÚSICA

# Retrato de familia con antivacunas

por **Eduardo Huchín Sosa**

*En lo falso y en lo cierto...*  
“Te amaré” (1980)

Un padre arrastra por el suelo a su hijo de ocho años, acompañado de cuatro tipos que lo han tomado de los brazos. El pequeño, presa del terror, observa cómo lo llevan hacia el cadáver de un ciervo al que le han vaciado las tripas y entre cuyas costillas lo meten, cosiendo fuertemente la piel del animal. Inmovilizado y al borde de la asfixia, el niño pide salir lo más pronto de ahí, pero nadie está dispuesto a concederle ese deseo. No tiene idea de cuánto tiempo pasa: la espera se vuelve interminable, más aún cuando la sangre del animal empieza a metérsele por los oídos y las fosas nasales. Alcanza al menos a cerrar los ojos.

Esta iniciación, que parece salida de *Midsommar*, la sufrió Miguel Bosé,



Fotograma: Miguel Bosé en video publicado en sus redes sociales.

según la cuenta el propio cantante en *El hijo del Capitán Trueno*, las memorias de sus primeras dos décadas. Enfocado en sus padres, el torero Luis Miguel Dominguín y la actriz Lucía Bosé, el libro pasa revista a sus años de formación en el seno de una familia culturalmente privilegiada, pero en un pleito constante, y concluye con su primera actuación en Televisión Española el 26 de abril de 1977. Quinientas páginas que dan cuenta de una de las vidas más extravagantes, intensas y, a la vez, poco conocidas de las que se tenga memoria, a pesar de haber acontecido en buena medida bajo los reflectores.

A últimas fechas es imposible hablar de Bosé sin soltar alguna risita sardónica, convertido, como todos hemos visto, en el amante bandido de las teorías de la conspiración. En diversas entrevistas, el intérprete de “Don Diablo” ha soltado más de un disparate alrededor de las vacunas, a las que considera portadoras de microchips, y del coronavirus, cuya existencia ha puesto en tela de juicio. Una buena parte de sus admiradores se pregunta cada tanto: ¿en qué momento se volvió loco Bosé? Y para sobrellevar un poco la vergüenza se abandonan a alguno de sus mejores discos, como el *MTV Unplugged*, o se reconfortan pensando que, si de comparar conspiranoicos

se trata, al menos Bosé canta mejor que Enrique Bunbury.

Para todos aquellos que por morbo, interés médico o cultura general se sumerjan en estas páginas, *El hijo del Capitán Trueno* esconde tesoros que no esperarían. Algunos capítulos explican al Bosé enamorado de su libertad a contracorriente y otros al protagonista de historias a primera vista inverosímiles. Organizado a través de estampas, el libro avanza no de manera cronológica sino serpenteando a lo largo de la biografía del cantante, hacia adelante y hacia atrás, incluso más allá de su propio nacimiento. El episodio en el que Lucía Bosé llega embarazada de ocho meses a Guatemala, donde la esperan unos guerrilleros que, en medio de una balacera, la llevarán con su esposo, sueña tan irreal como una vacuna con nanobots, pero debemos de conceder que pudo acontecer tal cual.

Esa primera escena no solo anticipa una biografía llena de situaciones rocambolescas sino un elenco de personajes, principales y secundarios, no menos enloquecidos y una voluntad narrativa que a menudo se sitúa por encima de los hechos. Importa poco si Bosé cuenta cosas que pasaron mientras estaba en el vientre de su madre o reconstruye conversaciones que nunca escuchó. El mecanismo de la narración

—diálogos detallados, atención a las reacciones corporales, imágenes inesperadas como cuando describe a un bellissimo actor borracho en el sofá como “un ángel caído prerrafaelita”—dibuja una verdad, a consideración del cantante, más valiosa que la exactitud.

Dos fuerzas en tensión recorren todo el libro con distintos nombres: la madre y el padre, el campo y la ciudad, la vida y la muerte, la realidad y la apariencia. La niñez, a ratos idílica y a ratos simplemente bárbara, de Bosé tiene lugar en la finca de Villa Paz, en Saelices, municipio de la provincia de Cuenca, y en la residencia de Somosaguas, una de las zonas más exclusivas de España. En su faceta rural, Bosé habla con los caballos (que le enseñan, dice sin ironía, a descubrir cosas ocultas a través del olfato), casi muere ahogado en el fondo de un pilón, le salva la vida a un niño, siente piedad por el ganado que cría su familia y experimenta una inmensa “sensación de bienestar” revolviendo la sangre de los cerdos recién sacrificados, en lo que constituía un ritual que “estaba entre mis cinco favoritos en absoluto y muy alto en la lista”.

El autor es particularmente hábil para recrear la relación conflictiva entre sus padres y la vida que buscaron llevar, distanciados y peleados, pero sin separarse del todo, en vista de que no tenían permitido divorciarse. Los álbumes familiares los mostraban “riendo y revolcándose, jugando y abrazándose, rodeados de sus perros, en un jardín siempre verde o nadando en una piscina muy azul”, pero cuando las cámaras fotográficas se iban, tanto Dominguín como Lucía —esos “animales de raza pura”, “fascinantes”, “egocéntricos”, “destinados el uno al otro”—volvían a su rutina de seres solitarios. El torero cumple con solvencia su papel de padre egoísta y contradictorio: a veces rescata a su hijo del ataque de un toro y a veces actúa indiferente ante sus síntomas de paludismo, negándole unas pastillas de quinina por considerarlas

“cosas de maricones”. ¿A cuál de sus facetas se refería la gente cuando lo justificaba diciendo: “Ya sabes cómo es tu padre”? Las variables eran múltiples, dice el autor: irresponsable con la familia, comprometido con su público, juerguista, misógino, ausente, capaz de gestos de ternura. “Y es que, en realidad —se responde Bosé en tercera persona—, ni Miguelito ni nadie sabía qué o quién era su padre. Él era él, y solo él, y cada mañana, él solo se decidía y se iba viendo sobre la marcha. Eso era su padre.”

En el otro extremo estaba Lucía, una belleza clásica del cine italiano que, confiada en merecerlo todo, se entregó a un hombre que no pudo hacer cambiar. Bosé habla de ella como de una mujer caprichosa y voluble, coleccionista de antigüedades y vestida casi siempre de Elio Berhanyer, que escribía poesía y pasaba días sin ver a sus hijos en un intento por mantener su vida social. En el punto más álgido de su relación, amenazó con incendiar la casa donde el marido celebraba una fiesta sin ella. Volvió al cine, por falta de dinero, pero también para recuperar la autoestima. En la década de los setenta dio refugio a cualquier cantidad de artistas, intelectuales y gente del *jet set*, de Oriana Fallaci a Camilo Sesto. “El Grupo de la Bosé” le decían a esa camarilla de disidentes que casi no hablaban de temas políticos, “resignados a la espera de que el Caudillo la palmase”.

Los enfrentamientos y reconciliaciones entre la madre y el padre ocupan la mayor parte de la narración de Bosé, lo que no significa que monopolicen una historia en la que hay lugar para Remedios, la mujer que cuidó al cantante; la abuela Nonna, que protegió a Lucía Bosé del rapto de un oficial nazi; el doctor Tamames, enamorado en secreto de su madre; y un sínfin de celebridades, como Visconti, los Mastroianni, un vecino polaco que

con el tiempo se convertiría en Juan Pablo II o Picasso, que vaticinó: “Este niño va a ser bailarín, tan chico y mira cómo se mueve.”

Solo en momentos aislados vemos con claridad las inclinaciones artísticas de Bosé. Desde pequeño leyó libros prohibidos o participó en espectáculos infantiles ante la mirada escandalizada de su padre, que no veía en ninguna de esas actividades la virilidad que hubiera esperado en un vástago suyo. En el Liceo francés escuchó discos que los hijos de los diplomáticos metían a España de contrabando: Yes, Petula Clark, Iron Butterfly, Cream, aunque el libro da a entender que la única banda que de verdad veneró fue The Doors. Entre sus primeras canciones interpretadas en público estaba “Qué alegría cuando me dijeron: ‘Vamos a la casa del Señor’”, como parte del coro de la capilla de Húmera. Años después, fascinado por el impacto mediático más que por la música de Mick Jagger, Marc Bolan o Bryan Ferry, Bosé entraría a la industria del espectáculo, primero como actor y luego como cantante. Según su versión, lo decidió así para que su madre dejara de trabajar. Sin embargo, se dio cuenta pronto de que “ese pensamiento se parecía a los de mi padre. Tenía el mismo tono, los mismos argumentos, los mismos exactos celos” que buscaban adueñarse de Lucía Bosé y de su independencia.

Quizá, sugiere el libro, hubo más que cálculo comercial cuando determinó adoptar el apellido materno que lo llevaría a la fama y, finalmente, a superar a Dominguín, su ejemplo y modelo de vida. “Nací llamándome Luis Miguel Luchino González Bosé”, recapitula en el último párrafo. “En mi pasaporte soy Miguel Bosé Dominguín”, pero a fin de cuentas nunca dejó de ser simplemente “el hijo del Capitán Trueno”. —

**EDUARDO HUCHÍN SOSA** es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México). Este año, Turner pondrá en circulación *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles*.

## Más allá de la nostalgia

por Jaime Garba

“El mundo es sórdido y bello”, sentencia Charlie Ramírez, después de caminar por la horrenda —dice— Calzada de Tlalpan. En dicha escena, el personaje principal de la más reciente novela de Daniel Espartaco Sánchez, *Los nombres de las constelaciones*, encuentra placer al contemplar las naves industriales abandonadas, el tráfico, los charcos de agua estancada (“con lejía y grasa, donde puedes ver los colores del arcoíris”), el color naranja del metro, los puestos callejeros de comida, los mendigos tirados sobre el piso abrazados a botellas de alcohol, entre otros elementos que forman parte del eclecticismo de la Ciudad de México, metrópoli a la que decide marcharse, dejando atrás a su natal Chihuahua.

A los relatos sobre la contemplación y la evocación se les puede acusar de poca acción y escasas vueltas de tuerca, de falta de develaciones y maniqueísmos. Sin embargo, algunos de ellos son relatos íntimos cuya única aspiración es contar uno o varios episodios elegidos por el autor. Es responsabilidad de este sostener el equilibrio de la prosa con la elocuencia creativa y estética de la memoria. El triunfo consistirá en lo entrañable que pueda convertirse la historia.

*Los nombres de las constelaciones* es un ejemplo triunfante. Todo comienza con la simpleza de lo común (“Desde aquel cielo inmenso que nos rodeaba —el límpido cielo del desierto de Chihuahua—, no tardaría en caer la primera nevada de otoño”) y el peso del objeto simbólico: las llaves de la casa que su padre le otorga la mañana en que Charlie cumple once años mientras camina con él rumbo a la escuela.



**DANIEL ESPARTACO SÁNCHEZ**  
**LOS NOMBRES DE LAS**  
**CONSTELACIONES**  
Ciudad de México,  
Dharma Books,  
2021, 136 pp.

“Pero no es un juguete...”, sentencia el protagonista, lo que marca su transición a “niño grande”.

Solitario, delgado y débil, Charlie prefiere huir de la escuela por las mañanas para educarse a través de las noticias y de los programas de la telesecundaria, donde asegura aprender cosas mucho más interesantes que los contenidos oficiales: desde técnicas agropecuarias, horticultura, apicultura, porcicultura hasta la revolución inglesa del siglo XVII y los conflictos mundiales. “Portaviones en el Mediterráneo, Muamar el Gadafi, el ayatolá Jomeini. No entendía muy bien todo ese cuento de la Contra y los Sandinistas. El planeta podía estallar en cualquier momento... pero nunca sucedió por alguna razón.” El protagonista pertenece a una familia de clase media, su padre tiene dos trabajos, por la mañana se dedica a la corrección de estilo en una editorial universitaria y por la tarde proyecta películas en un pequeño cine antes de la era de las multinacionales; su madre trabaja por la mañana en el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos y por la tarde supervisa grupos de secundaria abierta en plantas maquiladoras, sin embargo, tras su divorcio, retoma sus estudios en letras españolas. Ambos, de aspiraciones artísticas y culturales, poseen dogmas atípicos a la ideología mexicana que influyen en Charlie, a quien el mundo se le revela a partir del vagar

por llanos y terrenos baldíos, campos áridos y cubiertos de hierbajos secos, o la primera vez que vio una escena erótica en el cine donde trabaja su padre: “En la puerta, don Pepe tenía un ojo puesto en mí y el otro en la entrada de los baños. En un descuido me dirigí hacia aquella garganta profunda de donde provenía la música, el gemido de una mujer y una corriente espesa de humo.” Antes de culminar la primera parte de la novela, como regalo de graduación Charlie recibe un reloj dorado de manecillas (un reloj de adultos) que implica una gran responsabilidad: “ahora eres dueño de tu tiempo”. Esta etapa que Charlie vive recuerda la forma en que J. M. G. Le Clézio retrata su propia infancia en *El africano*, lejos de los sustantivos grandilocuentes para explicarse a sí mismo la vida, se presenta a un niño que se construye a partir de la experimentación y los estímulos y no desde los conceptos ininteligibles y teóricos que los otros se empeñan en transmitirle.

La segunda parte de la novela presenta al protagonista en la incipiente edad adulta, a mediados de la década de los noventa. En apariencia carente de aspiraciones, o al menos de las que dicta el constructo social para convertirse en “alguien”, Charlie tiene una relación sin compromiso con Sofía, quien está destinada a casarse con su novio que le promete un futuro seguro. Una noche, los dos conducen por una

carretera recta, entre huertos de manzanos, para ver el cielo. Contemplan al cometa Hale-Bopp y las constelaciones, de las cuales Charlie apenas y recuerda el nombre de Orión y la Osa Mayor, charlan sobre los suicidios colectivos en Estados Unidos, la novedad del internet y el nuevo formato electrónico de las misivas. Esta extraña e infructuosa relación hace que el protagonista cuestione sus emociones: “No se puede estar seguro de los sentimientos de los demás si no estás seguro de los propios sentimientos.” Esto lo orilla a tomar la decisión de dejar su tierra para irse a la Ciudad de México, en donde aprende que la escritura, como la fotografía, es una forma de preservación. Charlie en la gran ciudad se convierte en uno más de los millones de habitantes que buscan encontrar su lugar en medio del caos, alguien que intenta no ser devorado por el monstruo paradójico, sórdido y bello.

La novela de Espartaco Sánchez no funge como una oda a la nostalgia, ni a un México anterior a la violencia, o por lo menos a la brutalidad ya cotidiana, tampoco a los espacios hoy destruidos en nombre de la modernidad. Para describirla es más acertado recurrir de nuevo a la obra de Le Clézio: “Todo está tan lejos y tan cerca. Una simple pared fina como un espejo separa el mundo de hoy del mundo de ayer. No hablo de la nostalgia. Esa pena desamparada nunca me causó placer. Hablo de sustancia, de sensaciones, de la parte más lógica de mi vida.” *Los nombres de las constelaciones* no busca el placer en la evocación del ayer, lo que hay entre sus páginas es esa sustancia y sensaciones de las que Le Clézio habla y que la distinguen de las demás obras de su autor, como *Autos usados*, *Cosmonauta*, *Memorias de un hombre nuevo* y *El error del milenio*, en las que aborda la utopía comunista, la relación con los padres y la vida en el norte de México.

En una reseña publicada en esta misma revista Juan Manuel Villalobos escribió sobre *El africano*: “Habla este pequeño libro del mundo inmenso

que un niño guarda, por años, en su memoria, en el fondo más íntimo de sí mismo.” Lo mismo podría decirse de *Los nombres de las constelaciones*. Puede ser que todos tengamos dentro ese mundo inmenso e íntimo, solo que Espartaco Sánchez logra materializarlo con una historia entrañable que evoca un tiempo que no volverá. —

**JAIME GARBA** es escritor. En 2016 Arlequín publicó su novela *¿Qué tanto es morir?*

## HISTORIA

# La ceremonia del respeto

por **Pedro Pitarch**

Los recientes amagos de discusión sobre asuntos tales como la justicia de la conquista de América, la hispanidad, el valor de las civilizaciones precolombinas, la petición de perdón y otros tienen el defecto de plantear la cuestión indígena en unos términos triviales y políticamente instrumentales. Los arrogantes e ignorantes —lo uno por lo otro— exabruptos de la extrema derecha española han recuperado brevemente la retórica imperial del franquismo. Pero las opiniones opuestas frecuentemente plantean la cuestión en unos términos no muy distintos. Funcionan, por así decir, como las dos caras de la misma moneda y se requieren mutuamente para poder ganar sentido.

Lo que se pierde de vista es la inmensa y espantosa violencia ejercida sobre las poblaciones indígenas americanas como un hecho general consecuencia de la dominación europea. Esta violencia no es el resultado exclusivo de una institución, un país, un periodo particular, ni tampoco ha sido infligida a un pueblo o una civilización en concreto. Es por el contrario

una lógica de opresión política, destrucción cultural y exterminio físico sistemáticos de las poblaciones amerindias desde 1492 hasta el presente, desde Alaska a Tierra de Fuego. Y esto incluye tanto a los antiguos imperios coloniales como a las actuales repúblicas surgidas de la Independencia.

En estos días se lee en la prensa sobre “los excesos de la conquista”. ¿Los excesos? Es como hablar de los excesos de la Shoah. Pues de eso se trata en definitiva, seguramente del mayor genocidio, o sucesión de genocidios, de la historia humana. Si perdemos la perspectiva de la magnitud, intensidad y naturaleza de esta tragedia se corre el riesgo de que fragmentos de ella sean utilizados como tácticas políticas particulares e inmediatas.

Por eso es una contradicción que sean jefes de Estado o representantes de máximas instituciones nacionales quienes exijan a otros pedir perdón. Tales funcionarios, en tanto que funcionarios, no son las víctimas “indígenas” ni pueden hablar en nombre de ellas. Por el contrario, forman parte del conjunto de responsabilidad europeo: de su aparato político-administrativo y de su ideología. Las exigencias de perdón son un modo de expedir al pasado y a lugares distantes esa responsabilidad compartida. Especialmente cuando la exigencia se refiere a civilizaciones americanas del momento de la llegada europea y, por tanto, se desentiende del tratamiento reciente o actual de las poblaciones indígenas. Desde el punto de vista de la conciencia, es como derribar y patear una estatua de Cristóbal Colón: una catarsis momentánea que libra a la imaginación de mayor responsabilidad por el procedimiento de redirigirla hacia un personaje del pasado remoto que nada tiene que ver con nosotros (o eso creemos).

En una perspectiva indígena, sin embargo, la distinción entre “nosotros” y “ellos” se distribuye de un modo diferente, y no cabe duda de que los funcionarios forman parte del mundo

europeo. Por ejemplo, los tzeltales de Chiapas distinguen el “nosotros” indígena y campesino (compuesto de hecho por una diversidad de pueblos y gentes) de los *kaxlanetik*, es decir, los “castellanos”. Los castellanos desde luego son históricamente las gentes del Reino de Castilla. Pero para los actuales tzeltales han pasado a designar fundamentalmente los hablantes de español, los mexicanos urbanos, los extranjeros y, por antonomasia, la figura de los funcionarios del gobierno y sus instituciones (lo que suelen llamar “los gobiernos”).

Por otra parte, es revelador que las actuales poblaciones amerindias muestren, comparativamente hablando, tan poco entusiasmo por esta retórica de petición de perdón. Los indígenas del Canadá o los aborígenes australianos han aceptado, pero no se han regocijado por las declaraciones de culpa de sus respectivos gobiernos nacionales; su actitud es más bien la de una distancia escéptica. Tampoco las poblaciones indígenas de América Latina, hablando de forma general, han insistido en esta exigencia a sus gobiernos, y menos a una lejana Roma o una extinta monarquía hispánica. Es posible que su propia experiencia histórica les haya enseñado a desconfiar de estas grandes narrativas morales europeas. Más que por el pasado, los indígenas se muestran especialmente preocupados por el futuro, su futuro, y —lo que resulta aún más llamativo— el futuro de la humanidad en su conjunto.

De modo que, en lugar de ceder a la retórica cristiana de la culpa y el perdón, o a la historia nacionalista del agravio, las poblaciones indígenas tienden a dirigir su atención y energía a las condiciones actuales y futuras de vida. Problemas concretos, casos cercanos: construcción de presas, extracción minera, aerogeneradores de energía, tala de bosques, trabajos extenuantes, salarios de hambre y un tristemente largo etcétera. Es precisamente esa realidad política cotidiana la que

ocultan los grandes gestos indigenistas. Y cuanto peor se vuelve la vida indígena, más se intensifican los gestos y más grandilocuente se vuelve la retórica.

Erigir un monumento a “la mujer indígena” (siempre en singular, siempre unánime) posee el mismo sentido o sinsentido que levantar un monumento a “la madre”. No está dirigido a nadie en concreto y para nada en particular, excepto quizás a exaltar el sufrimiento y el estoicismo como virtud. Es una abstracción que no compromete a nada. En lugar de una celebración sin consecuencias ¿no sería preferible exigir consecuencia en los hechos? Un monumento así, se dice, tiene la función de “dar voz” a la mujer indígena. Pero no da voz a las jornaleras mixtecas que trabajan en los campos de Sinaloa o, para el caso, a las “marías” mazahuas que pedirán limosna en el semáforo de ese mismo monumento.

La instrumentalización indigenista convierte a las poblaciones indígenas en convidados de piedra. Culturas extraordinariamente diversas y complejas quedan reducidas a una categoría genérica y unificada susceptible de ser empleada en beneficio de cualquier causa o maniobra política. Movilizada en escenarios estereotipados donde unos supuestos representantes indígenas se limitan esencialmente a entregar su supuesta autoridad a los funcionarios de gobierno y de paso realizan algún acto folklórico —un folklore también genérico, impostado, de mal gusto— como una “limpia” al magistrado de turno. Lo que delata esa utilización ilegítima es una falta de respeto.

Josep Maria Fradera ha dicho que la retórica del perdón solo tiene sentido cuando se refiere a realidades inmediatas, reconocibles, que se prolongan hasta el presente, y que puedan tener además un efecto jurídico-penal. Probablemente tiene razón. Pero me parece que hay algo más implicado aquí. La idea de culpa y perdón responde a un esquema cristiano de confesión, que proporciona consuelo y satisfacción, y de paso cancela

diestramente la cuestión de la responsabilidad. La asunción de culpa está dirigida a exonerar al culpable mediante el perdón. (Quizá no sea casual que el primero en pedir perdón a los indígenas de Canadá fuera el Consejo General de Iglesias del país, como tampoco que se produzca en países mayoritariamente protestantes donde el sentimiento de culpa es más severo.) Lo que necesitamos, pues, no son peticiones de perdón, o al menos eso no es esencial. Lo esencial es el reconocimiento de las obligaciones contraídas con las poblaciones amerindias. Y saber que esas obligaciones implican una relación distinta sobre bases también nuevas con los actuales indígenas del continente.

El término clave de esa nueva relación es “respeto”. En numerosas lenguas indígenas americanas la expresión para designar una relación adecuada y recíproca es traducida al español por los mismos indígenas como “respeto”. Las reivindicaciones indígenas a lo largo de América Latina están consteladas por esa palabra: “queremos respeto”, “que nos respeten los gobiernos”, “respeto para nuestros derechos, para la selva, la tierra, la lengua...”. En lengua tzeltal la expresión es *ich'el ta muk'*, recibir algo con grandeza, agrado y mutuamente, como se recibe un esposo o esposa. El respeto, pues, no es una cualidad dada de antemano, sino que debe construirse en la misma relación. Como dice la famosa canción de Aretha Franklin: “R-E-S-P-E-C-T. Find out what it means to me...”

Si el perdón es la negación de la reciprocidad, esto es, la renuncia a cobrarse una deuda o un agravio, el respeto es justamente la afirmación de la reciprocidad y la colaboración como condición necesaria de toda relación justa. Los gobiernos piden perdón, piden que se pida perdón o se niegan a pedir perdón, pero me parece que lo que los indígenas están esperando es algo distinto. La obligación mínima con estas poblaciones que han padecido despojo, sometimiento, destrucción

cultural, desprecio y vergüenza, y pese a ello han sido capaces de reinventarse una y otra vez, es procurar respeto. —

**PEDRO PITARCH** es catedrático de antropología de América en la Universidad Complutense de Madrid.

## PENSAMIENTO

# Cuando Maquiavelo llegó a las empresas

por **Gabriel Ascencio Morales**

*Son bien ignorantes los escritorillos que dijeron que [Maquiavelo] le había propuesto a todos los príncipes [a César Borgia, por ejemplo], aún a los que no se ballan ni pueden ballarse en el mismo caso.*

*No conozco más que a mí, en toda Europa, a quien este modelo pudiera convenir.*

Napoleón Bonaparte,  
en sus anotaciones a *El príncipe*

*Management speak* es el nombre con el que cómicamente se refiere el mundo angloparlante al verboso y hueco discurso asociado con las ciencias empresariales: es lo que sale de la boca del conferencista con “mentalidad de tiburón”, o de ese amigo que tiene la idea de crear un negocio *start-up* desde hace muchos años, pero que sigue sin saber el área a la que se dedicará su imaginario emprendimiento que, él insiste, será revolucionario.

¿Pero qué sucede cuando el estilo discursivo en sí se convierte en ideología? En ese caso, nos enfrentamos a algo que trasciende al *management speak*. Si se me permitiera acuñar un nuevo término, el paso de discurso a marco ideológico produce una especie de *management thought*, una forma de pensamiento empresarial pobremente construido que busca instruir al aspirante a empresario. Al igual que su homólogo discursivo, la estrategia principal para convencer sería argumentar desde el pedigrí de una idea,

y no desde su contenido. Son estas circunstancias las que conducen a un cierto tipo de descontextualización que frecuentemente se observa, pero de la que se habla relativamente poco: aquellas relacionadas con *El príncipe* de Nicolás Maquiavelo.

No es necesario enfatizar la importancia monumental de *El príncipe*. Se trata de un texto cuya influencia es palpable en la historia de nuestro desarrollo político. Es un libro que frecuentemente advoca por el autoritarismo, pero cuya intención real continúa siendo un misterio: su autor provenía de una familia comprometida con la tradición republicana de la época, la cual siempre mantuvo como pilar central la idea de la libertad popular. Cabe también destacar que *El príncipe* fue dedicado a Lorenzo de Médici, a pesar de que fueron los Médici quienes apresaron, torturaron y exiliaron a Maquiavelo. Por ello, algunos han argumentado que el tratado político es en realidad una obra satírica; una imitación de los manuales para príncipes de la época, escrita a modo de insulto contra quienes despojaron a su autor tan cruelmente.\*

Pero el contexto y los matices son el enemigo mortal del *management thought*. El consejo de *El príncipe* es particularmente atractivo para un tipo de liderazgo que busca aglutinar la mayor cantidad de poder posible, pues, si bien Maquiavelo no era necesariamente autoritario, muchos de sus lectores ciertamente lo son. El mejor ejemplo de este fenómeno es el mantra maquiavélico de numerosos individuos: “el fin justifica los medios”. Esta frase es, en realidad, una paráfrasis del siguiente pasaje del Capítulo XVIII (“De qué modo los príncipes deben guardar la fe dada”):

[El espíritu del príncipe] debe estar dispuesto a volverse según que los vientos y variaciones de la fortuna exijan de él; y, como lo he dicho más arriba, a no apartarse del bien mientras lo puede, sino saber entrar en el mal cuando hay necesidad. Debe tener sumo cuidado [...] para que, tanto oyéndole como viéndole, le crean enteramente lleno de bondad, buena fe, integridad, humanidad, y religión.

[...]  
En las acciones de todos los hombres, pero especialmente en las de los príncipes, contra los cuales no hay juicio que implorar, se considera simplemente el fin que ellos llevan [...] si sale con acierto, se tendrán por honrosos siempre sus medios.

Las observaciones de Maquiavelo son, por lo tanto, mucho más complejas de lo que uno pensaría originalmente. El príncipe maquiavélico debe tener, ante todo, criterio. Su cinismo es mucho más acentuado que si simplemente buscara una meta noble usando fines frívolos, pues también tiene que dar la apariencia de bondad a toda costa. Pero, más importante, el príncipe también puede realizar sinceramente actos bondadosos si fuera conveniente, lo que significa que debe de tener más de un *modus operandi*. Si consideramos la lectura satírica de *El príncipe*, esta es una de las mejores deconstrucciones de las deficiencias inherentes del abuso de poder político.

¿Por qué, entonces, el mensaje que el empresario comprende es simplemente “el fin justifica los medios”? Puedo afirmar con suficiente seguridad que muchos hombres de negocios no se preocupan por leer *El príncipe*, pero sí tienen un claro interés en citarlo. Los extremos de la mentalidad *no-nonsense* de este círculo son infames, y no sorprende que lleven a la excesiva simplificación de un texto al que no se han acercado. La segunda razón, ya expuesta, es la construcción retroactiva de una nueva ideología del liderazgo, cuyo

propósito no deja de parecer siniestro, que es la racionalización de prácticas inmorales en la esfera de los negocios. Un jefe de planta que mantiene a sus trabajadores en condiciones inhumanas o un empresario rehusándose a pagar sus impuestos o la contaminación generada por una manufacturera se vuelven justificables: el argumento sería que Maquiavelo goza de reverencia universal, y si Maquiavelo dice que el autoritarismo y la deshonestidad son justificables, entonces eso significa que deben serlo. Interpretaciones similares son asignadas a muchos de los más icónicos pasajes del tratado, como sucede con la insistencia de que el príncipe sea “como la zorra y el león”, ignorando que también se debe actuar “con las leyes”, según el propio Maquiavelo. Diría que el contexto de la obra pasa a ser de importancia secundaria, pero, para muchos, ni siquiera es de importancia alguna.

El valor de este desarrollo discursivo no es mínimo ni tangencial. En la mayoría de las democracias exitosas, el maquiavelismo tiene poca cabida, pero el riesgo se ha trasladado al sector privado. El poder de la ideología no debe subestimarse, incluso si se trata de la ideología de actores individuales, especialmente considerando el rol que muchos de ellos juegan en la sociedad. El hecho de que una de las fundaciones del naciente *management thought* consiste en una lectura sin perspectiva de *El príncipe* dice mucho sobre el estado presente de las ciencias empresariales. Hoy se habla del agotamiento laboral y su ubicuidad, mientras en muchas empresas y despachos residen cada vez más los César Borgia y los Alejandro VI, los Agatocles, los Oliverotto da Fermo. Nuestra obligación está en asegurar que ese tipo de personajes, tanto en el sector público como el privado, permanezcan en los libros de historia. —

**GABRIEL ASCENCIO MORALES** es estudiante de la carrera de economía y ciencias sociales en Università Bocconi. Dedica su tiempo libre a la escritura creativa.

\* Para más sobre esta hipótesis, recomiendo la lectura de “Machiavelli’s *Prince*. Political science or political satire?” de Garrett Mattingly, *The American Scholar*, vol. 27, núm. 4, 1958, pp. 482-91.



## Cervantes o de la sabiduría

por **Ramón Xirau**

Este fragmento de un ensayo sobre la locura de don Quijote fue publicado en el número 35 de *Vuelta*, en octubre de 1979. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

Cuando, a pocos días de su muerte, Cervantes dedica *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* a don Pedro Fernández de Castro, escribe: “Ayer me dieron la Extremaunción, y hoy escribo esta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir, y quisiera yo ponerle coto hasta besar los pies de vuesa Excelencia... Pero si está decretado que la haya de perder, cúmplase la voluntad de los cielos, y por lo menos sepa vuesa Excelencia este mi deseo.” En el prólogo al *Persiles*, Cervantes cuenta, con humor melancólico y aceptación resignada, cómo se iba cabalgando lentamente en su rocín “pasilargo”. Se encuentra con un estudiante que, al reconocerlo, lo llena de elogios. Responde Cervantes: “Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho. Vuesa merced vuelva a cobrar su burra, y suba, y caminemos en buena conversación lo poco que nos falta del camino.” Llegados a la puerta de Toledo, dice: “¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados

amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!” Sancho dirá al final del *Quijote*: “Verdaderamente se muere Alonso Quijano el Bueno.”

La vida es, en efecto, muerte: la muerte es, también, vida. Vivir puede ser, además, sobrevivir –muerte y supervivencia–. Vivir entraña sabiduría en el curso de la vida y acaso, sobre todo, ante la muerte. Paso a la vida y a la más vida.

Una ojeada superficial podría denunciar dispersión cuando vemos la variedad de obras que escribió Cervantes. No parece que el mismo hombre sea el que escribe una novela pastoril inacabada como *Galatea* y esta novela nada ejemplar, rápida y violenta que se llama *Rinconete y Cortadillo*. Tampoco parecen escritas por el mismo hombre esta extraordinaria y poco leída novela de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, las locuras del *Licenciado Vidriera*, los *Entremeses*, las *Comedias* o el *Viaje del Parnaso*.

Estas observaciones preliminares podrían ser ociosas si no fuera porque muchos comentaristas cervantinos han interpretado a Cervantes de manera parcial. Para unos, Cervantes es sobre todo un idealista –en el sentido de tener ideales–; para otros es un naturalista. La verdad es que Cervantes es ambas cosas. Ni el *Persiles* es una novela puramente “bizantina” ni los entremeses son puramente realistas. Ciertamente algunas obras de Cervantes se inclinan más hacia lo que llamaré “idílico”, mientras que otras se acercan a un realismo que puede llegar a ser descarnado. Una obra –naturalmente, el *Quijote*– reúne todos los aspectos de Cervantes. Decir que Cervantes es, en casi todas sus obras, un genio parecería baladí; no lo es porque el genio de Cervantes es cosa rara y escasa: genio con sentido común.

En don *Quijote*, en Sancho, está presente Cervantes con su sabiduría. Pero ¿qué es sabiduría?; más específicamente: ¿cuál es la sabiduría que

Cervantes propone acaso sin querer proponérselo? La respuesta a esta pregunta tendrá que darse por sí misma si analizamos: 1) la locura de don *Quijote*; 2) la idea de aventura (ventura y desventura) del caballero andante; 3) la caballería del caballero relacionada a la ausencia-presencia de la Edad de Oro; 4) las virtudes humanas y nuevamente la sabiduría que manifestaban las frases iniciales del *Persiles*, ahora en boca de Alonso Quijano el Bueno.

La sabiduría cervantina es varia: es la de los consejos y exhortaciones a Sancho, es –en parte irónicamente– la que se encuentra en la descripción de la “ciencia” caballeresca; es, sobre todo, la de la búsqueda de esta Edad de Oro que acaso sea el trasfondo de todas las aventuras de don *Quijote*. Se encuentra también en la relación Sancho-don *Quijote*. Naturalmente uno es el amo y el otro el escudero; ambos son antihéroos: don *Quijote* en su locura; Sancho en su condición de hombre práctico, con los pies en la tierra y los proverbios en la boca. ¿Antihéroos? Sí en el sentido común y corriente de la palabra; no, si por héroe entendemos al hombre capaz de querer transformar la realidad y regresarla a sus orígenes dorados.

¿Insensato don *Quijote*? Lleno de ideales sin duda, pero ideales que tienen que ver con el sentido común porque es verdad que sin amistad no hay vida y es verdad que sin amor hay muerte. Dentro del texto del *Quijote*, Cervantes dice, irónicamente, “amigo mío este Cervantes”. Ironía, con todo, que tiene un sentido que acaso el mismo Cervantes no le quiso dar: la amistad hacia los otros empieza con la amistad hacia uno mismo.

La sabiduría cervantina y quijotesca es de orden vital. Por eso se alía a un hondo amor, una profunda amistad hacia la libertad. —

**RAMÓN XIRAU** (Barcelona, 1924-Ciudad de México, 2017) fue un filósofo y poeta de origen español. Algunas de sus obras más conocidas son *Palabra y silencio* (1964), *Mito y poesía* (1964), *Poesía y conocimiento* (1979) y *Lugares del tiempo* (2002).