

400 años del *Quijote*. Los frutos de un Simposio

Gustavo Illades y James Iffland (eds.), *El Quijote desde América*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de México, 2006.

En el cuarto centenario de la obra maestra de Cervantes, dos estudiosos de las literaturas hispánicas, Gustavo Illades y James Iffland, desde la Ciudad de México y Boston, respectivamente, organizaron un Simposio que ofrece al cervantismo mundial el testimonio de investigaciones y estudios realizados en los últimos años a lo largo de la América toda, con sus resonancias de Nuevo Mundo, de tierra conquistada, de lugar de inmigración y de patria adoptiva y adoptada por el exilio español.

Patrocinada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Boston University, El Colegio de México, Harvard University, la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, la Universidad Iberoamericana-Puebla y la Universidad Nacional Autónoma de México, esta reunión académica tuvo lugar en Puebla de los Ángeles y buscó recrear el espíritu del *sympósion*.

El *Sympósion* o *Banquete* de Platón trata sobre la serie de elogios a Eros que, de común acuerdo, se proponen decir cada uno de los amigos reunidos en casa de Agatón: Fedro, Erixímaco, Aristófanes, Agatón y Sócrates. Si en los primeros discursos los participantes intentan dar cuenta de la naturaleza y los atributos de Eros, en el último de éstos, Sócrates, luego de hablar del origen del *daimon* como hijo de la abundancia y la penuria tal como se lo revelara Diótima, intenta preguntar por ese misterioso principio de la vida. De la misma manera, el libro al que me refiero está tejido de discursos de elogio al *Quijote*,

sostenidos a su vez por preguntas tocantes a la estética, la poética, los contextos, los personajes y los temas del libro central del cervantismo, del que abrevamos desde hace 400 años.

He dividido los artículos que conforman el libro en dos grandes apartados; por una parte, los textos tocantes a la subjetividad en el *Quijote*, en los que se implica la condición de la obra como libro de *ficción*, la dimensión histórica de ésta y sus implicaciones culturales; por la otra, los trabajos sobre la estética o poética de la obra. Diré, para ser más precisa, que he dividido los ensayos entre aquéllos que ponen mayor énfasis en cuestiones relativas a la subjetividad y los tocantes a la composición de la obra. Dadas las limitaciones de extensión de la reseña, lamento no poder referirme a todos los materiales presentados.

Discursos sobre la subjetividad en el Quijote

Iniciaré mi recorrido con el discurso de Mercedes Alcalá (University of Wisconsin-Madison), “El *Quijote*, un libro de libros”, que trata de la obra maestra de Cervantes como composición de ficción en donde se plantea la interioridad y la posibilidad de habitar un mundo propio en contrapunto con la moral y la ideología de su momento. El *Quijote* abre asimismo el ámbito de un universo interno en el que se juegan razón y locura. De esta manera, Alcalá presenta a la obra cervantina como una fábula monumental sobre los efectos que el libro de ficción tuvo en su tiempo.

Siguiendo a Chartier, la estudiosa observa que la revolución de Gutenberg, lejos de limitarse a los terrenos de la erudición o la devoción, labró la imagen de los sentimientos y modeló los ensueños (11). De ahí la preocupación por parte de las élites culturales, religiosas y políticas por la lectura privada, en voz baja o alta, dada la dificultad para controlar en ese espacio la interpretación y el sentido. Sobre esto último, me parece interesante anotar aquí que el análisis de James A. Parr (University of California-Riverside) “La configuración del personaje central en 1605: sobre la dinámica entre interés y distanciamiento” otorga a la obra cervantina un carácter ejemplar; toda vez que encuentra en ésta la intención de transformar un “lector

vulgar” en un lector discreto en el mundo fantástico del libro. Por el contrario, y en relación con la ironía sobre la condición ejemplar de la literatura, Alcalá afirma que Cervantes juega a propósito con la inestabilidad inherente al discurso de ficción: “No sólo no intenta crear un sentido único, sino que hace todo lo posible para que la obra no lo tenga” (17). Así, concluye, el *Quijote* se constituye en un libro que convierte la conciencia problemática de su género en parte de esa misma ficción (29).

Como contrapunto a la perspectiva anterior, el texto “La revisión moral de la literatura pastoril en el *Quijote*”, de David A. Boruchoff (McGill University), explora la filosofía moral en el tiempo de Cervantes y en la novela misma. La noción de la necesaria adecuación de la literatura a las verdades religiosas, afirma el estudioso, tiene raíces en Aristóteles y en los planteamientos tomistas adoptados por el Concilio de Trento.

Estas nociones se juegan dentro de la novela cervantina, por ejemplo, cuando el cura y el barbero sancionan la intención normativa de la obra de arte de acuerdo con los principios de la *mimesis* clásica. En una actitud similar, el cura cuestiona el desempeño de la sabia Felicia en la *Diana* de Montemayor, ya que aparece como un agente externo que obstaculiza en los personajes el ejercicio de la razón y el libre albedrío. Efectivamente, al ofrecer la maga el agua encantada como “grandísimo remedio para el mal pasado, y principio de grandísimo contento” (32) impide a la conciencia el acceso al pasado y por tanto a la posibilidad de enfrentar los conflictos internos desde la razón y el libre albedrío o, al decir de Fray Luis de Granada, con el entendimiento y la voluntad (33).

En contraste con los de la *Diana*, los personajes cervantinos están obligados a resolver sus propios enredos y deslices sirviéndose de la razón y de su principal instrumento: la palabra. El libre albedrío, entendido en consonancia con el tomismo como libertad de juicio, se convierte en motor del actuar. De este modo, en *La Galatea* Rosaura obliga a Grimaldo a reconocer y reparar el desorden que ha provocado con su desamor. Asimismo, el discurso de Dorotea ante don Fernando pretende mover a éste a hacer buen uso de su libertad. Ante esto, el cura, haciendo eco a Erasmo, tal como lo apunta Boruchoff, proclama que es “suma cordura, forzándose y venciendo a sí mis-

mo, mostrar su generoso pecho, permitiendo que por sola su voluntad los dos gozasen el bien que el cielo ya les había concedido” (39).

En la línea de comprender al *Quijote* como obra de ficción, Tatiana Bubnova elabora una lectura en paralelo de las deliberaciones de Francisco Delicado en torno al *Amadís* y al *Primaleón* así como a ciertos pasajes del primero referentes a la vivencia de los libros de caballerías en cuanto experiencia.

Acorde a las ideas de Gilman y a Ortega y Gasset, la estudiosa inicia su trabajo con la consideración de la lectura como fenómeno fronterizo entre la realidad y la ficción, entre la conciencia de un autor y un receptor; experiencia de embeleso, de transmutación de la identidad propia y de la adquisición de una ficticia. Bubnova encuentra en los *Prólogos* de Delicado un sabor prequijotesco puesto que presentan a los libros de caballerías como manuales del arte de la milicia y del arte del amor (49), con lo que bordean, al igual que ocurre en el *Quijote*, la frontera entre la realidad y la ficción. Así, afirma la autora, la diferencia de la apreciación de los libros de caballerías en los textos de Delicado y de Cervantes es de grado.

Delicado se noveliza en cierta medida como lector y se apropia de un texto escrito por otro para elaborar, con su comentario, un meta-texto que se sitúa, por tanto, en un nivel metafictional. Por su parte, Cervantes escenifica y ficcionaliza la inmersión en la lectura a través de diversos personajes. Las posiciones de sujeto estudiadas hablan acerca de la democratización de la lectura y la posibilidad del surgimiento de comentarios hilarantes junto con el entusiasmo por las hazañas de los caballeros.

En “Don Quijote, Amadís y los héroes americanos de la palabra”, Mary Malcolm Gaylord (Harvard University) explora las raíces de la lengua del libro cervantino y de su personaje central en textos literarios e historiográficos del siglo XVI y principios del XVII relacionados con la presencia española en las Américas (87). Así, la autora señala que el asunto por estudiar es la presencia de temas y motivos caballerescos provenientes de obras escritas sobre América en la génesis del *Quijote*. La trascendencia literaria de América en la *Historia del ingenioso hidalgo* se centra, en palabras de la estudiosa, “en la multifacética relación del protagonista con su propia palabra y con la inscripción de ésta en el texto de la Historia” (85). Ella misma afirma

que en el decir de don Quijote y en la voz de sus narradores captamos el eco de las voces americanas que el hidalgo vería como “héroes de la palabra” (85).

Gaylord anota tres rasgos centrales de la actuación verbal del protagonista: el habla belicosa de caballero militante, la actividad narrativa que abarca la invención ficticia, y la historiografía “verdadera” y el discurso didáctico. De este comportamiento verbal, la estudiosa desprende una identificación con las representaciones de Hernán Cortés en las tradiciones historiográficas, literaria y oral, a fin de proponer esta figura como un posible modelo de don Quijote.

Siguiendo a Mary Gaylord, la fuerza de las palabras es tan importante como la fuerza y la destreza del cuerpo en la constitución del héroe. Por ello, los caballeros andantes “hacen cosas con palabras”. En este sentido, el personaje cervantino proporciona ejemplos de cada una de las de “expresiones realizativas” o “performativas” propuestas por Austin: los *judicativos*, los *ejercitativos* o *directivos* (los cuales consisten en que algo tiene que ser de cierta manera), los *compromisorios* (que comprometen al hablante en una cierta línea de acción), los *comportativos* (comunican una reacción a la conducta de otro) y los *expositivos* (que constituyen actos de exposición). Portavoz de una voluntad e instrumento de la virtud militante, la palabra del caballero ejemplar enuncia la Ley de su mundo (89). La parodia cervantina en este nivel consiste en llamar la atención sobre la pretendida colaboración entre palabras y acciones (“Y en diciendo esto”, “sin hacer más discursos”, “esto diciendo”) y, además, en mostrar “la impotencia o desacierto lingüístico del protagonista” a quien este mismo narrador somete “a daños corporales, a público castigo o, en el mejor de los casos, a la irónica revelación de que su ‘triumfo’ es accidental” (90).

La estudiosa se refiere a la eficacia de la lengua castellana como instrumento de conquista, gobierno y conversión. La historiografía indiana y otros escritos ponen de relieve los aspectos lingüísticos de la empresa transatlántica. Y si bien no se sabe si Cervantes leyó las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, el capítulo 8 del *Quijote* de 1615 hace pensar que conocía la *Historia general de las Indias y conquista de México* de Francisco López de Gómara (1552). En ambos textos, el conquistador de Tenochtitlan aparece como prototi-

po de “capitán valeroso” cuya elocuencia discursiva pone de manifiesto en su trato con los indígenas, los soldados y con su monarca. Siguiendo a Mary Gaylord, la segunda *Carta de relación* narra la marcha hacia Tenochtitlan como un drama de cognición y de comunicación (94). Ahora bien, si en sus *Cartas* Cortés aparece como un actor que desempeña el papel de historiador de sí mismo, en la crónica de Gómara asume también otras funciones verbales, como las de filósofo, teólogo y profeta, y discurre sobre el ánimo heroico, el deseo de fama, la osadía, la cobardía y la idolatría.

La hipótesis de la estudiosa se afirma con la consideración de que, aun cuando Cervantes no hubiera conocido directamente las versiones primitivas de la historia de Cortés, habría estado sin duda en contacto con romances o poemas épicos publicados en Madrid entre 1588 y 1599 relativos a los primeros conquistadores y al mito caballeresco y épico del *héroe de la palabra*. “En estos textos, la osada y ambiciosa voz del que se crea a sí mismo con la pura fuerza de sus palabras, dictando a la Fama el guión de sus gloriosas hazañas, sería irresistible, tanto para el vanaglorioso personaje como para su autor paródico y satírico” (95).

Finalmente, Mary Gaylord se refiere a un documento, el *Requerimiento 1513*, cuya lectura en voz alta ante los naturales de tierras americanas en vísperas de una invasión era obligatoria hasta 1543. Este texto fue criticado como instrumento ilegítimo de la apropiación territorial y de conversión religiosa por Francisco de Vitoria en su *Relectio de Indis* (1557). Es probable, concluye la estudiosa, que el abuso de la palabra épica de los héroes de la conquista americana, en consonancia con la ira de Bartolomé de las Casas, mereciera la burla de Cervantes. Siendo así, cuando don Quijote exige a los mercaderes toledanos la confesión de que no hay en el mundo doncella más hermosa que Dulcinea e insiste en que han de creerlo sin verla, se hace eco del defensor de los indios.

En relación con la empresa de la Conquista, es posible observar en el tópico renacentista de las Armas y las Letras, en palabras de Gaylord, el interés de Cervantes por las palabras y las letras como “armas problemáticas en el campo de batalla, y sospechosos vehículos de verdades históricas y morales, revela en el seno de su proyecto paródico-burlesco una meditación inquietante” (97).

En un lúcido análisis, y en relación a las resonancias de la novela cervantina dentro del ámbito de los estudios culturales, “‘In un placete de la Mancha of which nombre no quiero remembrearme’: anatomía sociopolítica de una causa célebre cervantina”, James Iffland (Boston University) desenmascara la versión del *Quijote* al Spanglish realizada por el profesor Ilán Stavans, de Amherst College.

La versión del *Quijote* debida a Stavans, producida en el contexto de una insidiosa campaña ideológica tocante al “problema” de la supuesta falta de asimilación de la cultura norteamericana por parte de la nueva inmigración hispana (especialmente la mexicana), pretende presentar al Spanglish como “nueva lengua americana”, representativa de estos inmigrantes sin distinción de clase o condición.

En su crítica, Iffland parte de la consideración de que, para fortalecerse ante la compleja situación sociopolítica en la cual se halla inmersa, la población hispana necesita conocer el desarrollo de su cultura y su lengua a lo largo de los siglos. Desde esta perspectiva, el *Quijote* resulta fundamental, pese a que, al decir del estudioso, el establishment cultural español ha cometido el error de invertir casi todo su capital simbólico en esta sola obra.

Ante esta versión del *Quijote* en Spanglish, Iffland se pregunta por la legitimidad del término “traducción”, en la medida en que no se trata de un traslado de una lengua a otra. Por otra parte, con cuatro años viviendo en Nueva York, considera que Stavans no es ni “hablante nativo” ni maestro del Spanglish. En su examen del texto referido, Iffland encuentra muy pocos términos “auténticos” del Spanglish: “felo”, “bró”, “sondáu” y “sonóp” y sí en cambio muchos neologismos, palabras que Stavans va acuñando sobre la marcha y que se parecen al español chapucero manejado por cierto sector de la población estudiantil estadounidense (no por los muchachos de los *ghettos* latinos).

Finalmente, concluye Iffland, en su intento por acercarse al “pueblo”, Stavans salpica su traducción con esporádicos “toques orales”. De esta manera, el autor “traduce” una obra literaria a una forma dialectal predominantemente oral, lo que da por resultado una suerte de pseudo-oralidad. Por tanto, al imbricar el Spanglish con el texto canónico, Stavans rebaja la obra maestra cervantina, trasluciendo una actitud despectiva respecto de la lengua que paradójicamente pretende reivindicar.

Charles D. Presberg (University of Missouri), en “Caballero y escudero en el *Quijote* I: el sujeto del debate entre el símbolo y el soma”, aborda la dialéctica caballero-escudero, esto es, la dramatización de la identidad individual como un juego de contrarios y contradicciones: “proyecto poético siempre en obras; quehacer loco, cuerdo, inútil y esperanzado como un esfuerzo continuo por conciliar lo simbólico con lo somático, persona con personaje, el ‘yo’ con el ‘otro’, y la naturaleza con la cultura” (306). Se trata de una reflexión sobre la condición subjetiva pensada desde la modernidad.

El centro de la aventura tanto de don Quijote como de Sancho constituye un significante inestable, relumbrante, vacío: “Dulcinea” o “ínsula”, promesa infinita que, en palabras del estudioso, establece la posibilidad del paso de la potencia al acto. Charles Presberg hace una consideración importante en cuanto a la seriedad de este libro cómico donde la identidad constituye “una búsqueda tan seria como risible que une a cada paso lo cruel y lo cómico” (306).

Cervantes, concluye Presberg, centrado en la constitución misma del sujeto humano, dramatiza las contradicciones inherentes a la identidad mediante las aventuras de sus héroes: “Equipara, así, el sujeto humano con un retozo errante o, si aún gusta, un retozo carnavalesco que le da forma sensible al debate serio-lúdico, interior, de cada ‘yo’” (307).

Otros textos que se inscriben en esta línea son, a mi juicio, “Anselmo y sus adicciones”, de Steven Hutchinson (University of Wisconsin-Madison); “Las palabras y los cuerpos: la ambigüedad del deseo en la historia de Marcela y Grisóstomo”, de Frank Loveland (Universidad Iberoamericana-Puebla); “Maritornes y la prostitución rural”, de Adrienne L. Martín (University of California-Davis); “Don Quijote sale al mundo. Aprendizaje y conciencia de los otros en el *Quijote* de 1605”, de Alma Mejía (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa); “Escritura y melancolía en el *Quijote* de 1605”, de Cristina Múgica (Universidad Nacional Autónoma de México); “La configuración del personaje central en 1605: sobre la dinámica entre interés y distanciamiento”, de James A. Parr (University of California-Riverside); “Aleman y Cervantes: en torno a las fuentes del *Curioso impertinente*”, de Francisco Ramírez (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla); “Marcela y Grisóstomo: amor, libertad, locura”,

de Harry Sieber (The Johns Hopkins University), y “Don Quijote, sujeto errante (1,5 y 21)”, de María Stoopen (Universidad Nacional Autónoma de México).

Discursos sobre la estética del Quijote

En “La venta como teatro. Cervantes y el *Quijote*”, Aurelio González (El Colegio de México) se refiere a la relación entre narrativa y teatro en el texto cervantino, a partir de considerarlo como la comedia que Cervantes siempre quiso escribir. El estudioso afirma además que la imbricación del teatro y la narrativa corresponde al momento barroco de la producción cervantina que conlleva una complejidad, estructural y de superficie, y una estética de los extremos, tal como se presenta en las comedias y entremeses derivados de los planteamientos estéticos de la nueva comedia lopesca.

De este modo, González interpreta la venta del episodio quijotesco como un lugar en donde la realidad deja lugar a una representación; esto es, como un espacio dramático, en el que se escenifica algo sobre un tablado ante un público espectador, ya sea por medio de una escenografía o mediante los parlamentos de los personajes (108). Como lectores, asistimos a la construcción de este ámbito de ficción a partir de la palabra. De esta manera, la creación quijotesca opera de la misma forma que la comedia en la que, con la simple enunciación, se opera la transformación del escenario. Así, a don Quijote se le “representa” la venta como castillo y, por tanto, los seres venteriles han de transformarse en personajes propios del ambiente del castillo para representar el papel asignado por el protagonista de la novela y condicionado por el nuevo espacio dramático: la venta se convierte en un teatro y los individuos en actores que representan un papel. Por consiguiente, los sucesos de la venta constituyen una representación que, al decir de Aurelio González, “a veces se interpreta como locura de don Quijote, siendo que habría de hablar más bien de una ficción teatral colectiva...” (110). También cabría quizás hablar de don Quijote como portador de la ficción.

A lo largo de la novela, el estudioso encuentra capítulos que pudieran ser entremeses extraídos de su realización escénica, como el

episodio de los galeotes, el juicio burlesco del yelmo de Mambrino o el retablo de Maese Pedro. Concluye González hablando, con Rey Hazas, de una poética de la libertad cervantina en la narrativa, el teatro y la poesía, en la que este autor se sirve de las técnicas de su tiempo que a su parecer resultan más adecuadas para sus objetivos.

En su artículo “Arte y pecado de maldecir en el *Quijote* de 1605”, Gustavo Illades (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa) se refiere al maldecir y sus sinónimos: murmurar, hablar entre dientes, susurrar, soplar y fisgar, en tanto codifican una *actio* social. Siguiendo el “Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia”, del fraile jerónimo Hernando de Talavera, la murmuración implica “roer al prójimo, morder con palabras, morder las palabras difamando entre dientes”, lo que remite a la serpiente del Antiguo Testamento, envidiosa de Dios (166). El estudioso repara en que, en la definición de la palabra *diablo* de Covarrubias: “acusador, calumniador, engañador, soplón, malsín”, las cinco palabras en relación sinonímica que definen al personaje representativo del mal remiten al acto de murmurar. Apunta Illades que “en tiempos del *Quijote* hablar mal de otro era el atributo primordial del demonio, devorador universal de almas y a la vez maestro de la palabra” (166-167).

En el *Coloquio de los perros*, el estudioso encuentra una serie de correspondencias entre maldecir y filosofar, entre maldecir y componer versos y entre maldecir y predicar, en cuanto que el predicador literalmente maldice al pecador: “Serpiente que se muerde la cola, la acción de maldecir parece haber sido un tema a través del cual los hombres de iglesia y los hombres de letras disputaron el derecho a la palabra” (167-168).

El discurso pasa seguidamente a hablar de la costumbre medieval de murmurar “entre dientes” o de cuchichear, adaptada con fines artísticos por los autores en la transmisión en voz alta de sus obras. El juglar pronunciaba “entre dientes” las partes del texto en las cuales se hablaba de manera encubierta. Tal como lo ha estudiado el propio Illades, *La Celestina* ofrece una amplia gama de “apartes entreoídos”, oralizables “entre dientes”. De esta manera, el arte del cuchicheo pasó a las comedias celestinescas, a los corrales, a la picaresca. Una de las tesis importantes de este discurso es que la utilización del

arte medieval de murmurar y la exhibición de hablas encubiertas en obras dialogadas del siglo XVI implican un proceso de apropiación del discurso por los hombres de letras, y de una ampliación de la temática literaria frente a y en contra del monopolio eclesiástico de la lengua. Como ejemplo de esto cabe pensar en las disciplinas humanísticas, en la cosmovisión renacentista, en el texto de corral y en el desarrollo de la imprenta.

En Cervantes, murmurar y rezar resultan más o menos intercambiables. Ejemplo elocuente de ello es la aventura con el cuerpo muerto, donde el rezar de los encamisados que acompañan el funeral se identifica con la murmuración, atributo primordial del demonio; así, don Quijote ve a los encamisados y enlutados como “los mismos satanases del infierno”. Habiendo tundido a un bachiller, don Quijote es posteriormente descomulgado por éste, momento en que el personaje es “rebautizado” como el Caballero de la Triste Figura y expulsado de la Iglesia. Parecería, afirma Illades, un duelo verbal del caballero con el hombre de Iglesia en el contexto del cual el capítulo 19 propone una disputa por el derecho a maldecir o murmurar. En su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Bartolomé de Las Casas identifica a los cristianos en América con el demonio. De tal modo, Las Casas eleva los murmullos de los indios hasta hacerlos vociferar, como el autor anónimo del *Lazarillo de Tormes* le presta voz a un pícaro:

Esta lenta entrega de la palabra a personajes populares la realizaron los hombres de letras a partir del arte de *mal decir*, un arte implícito en la murmuración social. Y agregaría: un arte originado en la necesidad de hablar con libertad, pues se murmura aquello que la autoridad prohíbe (177).

En “Eufemismo del *Viaje del Parnaso*”, Francisco Márquez Villanueva (Harvard University) explica que esta obra cervantina se escribe en un momento cuando España está catastróficamente inundada de poesía y en la que ésta parece cercana a constituir un fenómeno de masas. Siguiendo una estética libérrima, Cervantes elabora en esta obra un tratamiento burlesco del tema mitológico. Bajo la influencia de Luciano, con una audacia estética comparable a la de Velázquez,

“Cervantes crea en un poema un inédito entramado de discursos autobiográficos indistintos de otros de orden estético-literario bajo una fascinante fusión narrativa de modos paródicos, satíricos y didácticos” (193). *Viaje al Parnaso* se configura en la cauda de la locura sabia y liberadora, “jocosamente fundada en lo trascendental y lo carnavalesco” (194), donde la “acrobacia irónica” recuerda la Moria erasmiana. Márquez Villanueva habla de una risa pre-bergsoniana y también de un “desquiciado torbellino de vocablos”, de la imposición de la lengua de la locura a esa legión de poetas “zarabandos”.

El eufemismo, al decir de Márquez Villanueva, arraiga en un fenómeno psicológico primario y es determinante del hecho lingüístico y producto de una mecánica de la presión social. *Viaje del Parnaso* parodia el humanismo académicamente canonizado recurriendo cáusticamente a la locura cuerda; se despide de un petrarquismo antes exquisito, reducido a un bajo manoseo de poetastros.

El estudioso da cuenta de unas páginas, a su parecer, dignas de figurar en la antología carnavalesca de todos los tiempos, en el que la transgresión léxica del *cunnus*, referente vedado, se convierte en eje sustentador de un epidesarrollo narrativo, extremando hasta el límite el principio de rentabilidad eufemística (210). Así, más allá de la figura retórica, el eufemismo alcanza en el orden estético la modalidad de perífrasis y *circuitio*, lo que constituye “una palanca diegética para el nuevo arte, en sí y de por sí transgresivo, de la novela” (211).

Márquez Villanueva concluye vinculando la inexistencia del Parnaso, demostrada por Cervantes, con la caballería andante, pese a la paradójica pervivencia del Amor, el Heroísmo y la Poesía.

“Cruzar las aguas: un indicador de lectura apofática”, de Alicia Parodi (Universidad de Buenos Aires), apunta una lectura de la Primera parte del *Quijote* a partir del simbolismo de *cruzar las aguas*. Parodi inicia su trabajo con consideraciones tocantes al episodio del capítulo 20 y aventura una explicación de la lectura apofática: se trata de atravesar el grotesco. Lo apofático constituye entonces un camino de la teología mística que constituye la vía negativa de acceso al misterio divino, a través de lo feo o lo monstruoso, a partir del presupuesto de que el mundo conserva en todas sus manifestaciones las huellas de la creación divina. Parodi toma asimismo como referencia la estética carnavalesca de algunos episodios del *Quijote*: “si

el carnaval supone muerte y resurrección, la lectura apofática insiste en la olvidada reversión hacia arriba, donde la negatividad adquiere sentido” (259).

Parodi intenta una lectura simultánea del capítulo 20 con el del capitán cautivo: en ambos se presenta un cruce de aguas. De acuerdo con la lectura alegórica “de la corteza al meollo”, en el trasfondo de las figuras de Torralba y Zoraida está la figura de María Magdalena. Ahora bien, en el cruce de Lope Ruiz en el episodio de los batanes, el referente es la aparición de Cristo a Magdalena después de la Resurrección, “porque todavía no he subido a mi padre” (261). El lodo, que se prolonga en el episodio de Sancho en el mismo capítulo, implica una alegoría del descenso al mundo de los muertos después de la Crucifixión. A partir de estas y otras analogías, Magdalena, la Torralba y Sancho por un lado; Lope Ruiz y don Quijote, resucitador de la antigua caballería, comunican con el mismo Cristo. Por otra parte, la figura de María Magdalena, a la que remiten Torralba y Zoraida, aparecerá en algún momento como alegoría no de un alma, sino de la Iglesia. “Si María es el cuerpo en que se encarna Cristo para redimir como hombre a los hombres, María Magdalena es el cuerpo-Iglesia del que Cristo es cabeza” (262). El texto cervantino se pliega, sin embargo, sobre el Antiguo Testamento, donde Magdalena es el signo reconocible y su movimiento se adhiere a la articulación pastora / mora del *Cantar de los cantares*. De esta manera, para la estudiosa, cruzar las aguas, asociado al llanto de Magdalena, evoca el sacramento preferido de ésta: la penitencia.

Concluye el discurso con una interpretación del desenlace de la Primera parte. Como figura de la Iglesia, Magdalena está asociada con el carro tirado por bueyes que lleva el Arca de la Alianza por tierras *resbaladizas* y que transporta a don Quijote. Un segundo cruce de las aguas se da cuando don Quijote baja del carro, en el contexto del episodio de Leandra y Eugenio, y el tercero, en el episodio del Caballero del Lago.

En “Algunas notas sobre la valentónica en la Primera parte del *Quijote* y un manuscrito americano”, Margarita Peña (Universidad Nacional Autónoma de México) pone en relación uno de los paratextos del primer *Quijote* con el *Cartapacio poético* de Mateo Rosas de Oquendo en el que se incluyen romances fronterizos, romances

del Cid y algunas composiciones de Quevedo, Lope de Vega y del propio Cervantes.

La autora parte del conocimiento que Cervantes tuvo del bajo mundo, aun antes de estar en la cárcel de Sevilla, tal como se manifiesta en el campo léxico de la Primera parte del *Quijote* con términos como “jayán”, “blanca”, “leva” y en las referencias a la topografía de la valentónica en el capítulo 2 de esta obra: “Compás de Sevilla”, “Petro de Córdoba” y “Playa de Sanlúcar”.

Afirma Peña que Cervantes conocía los itinerarios de maleantes más o menos pintorescos cuyas andanzas se relataban en las jácara, composiciones que se cantaban y bailaban y que pasaron a tierra americana. Ejemplo de ello es la figura del galeote bandido Ginés de Pasamonte, jaque o jayán que aparece en el capítulo 22 de la Primera parte de la obra.

Por otra parte, la estudiosa sostiene que las décimas “cortadas o de cabo roto” que encontramos en la Primera parte del *Quijote* y cuya invención atribuye erróneamente Pellicer a Cervantes fueron inventadas por el poeta sevillano Alonso Álvarez de Soria, al decir de Millares Carlo. De esta manera, Cervantes toma como modelo para la composición que abre la novela la intención de un maleante al que quizás hubiera conocido y tratado en la cárcel de Sevilla en 1597 o 1602. Álvarez de Soria figura en el *Cartapacio* de Mateo Rosas de Oquendo, junto con los sonetos de su contrincante poético Alderete.

En “Maritornes y otras visitas nocturnas: reflexiones sobre un motivo erótico”, Alan E. Smith (Boston University) explora la intertextualidad del episodio en dos libros sobre materia artúrica: *La demanda del sancto grial, con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo* (Sevilla, 1535) y el *Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonís y de sus grandes hechos en armas* (Valladolid, 1501, Burgos, 1520 y Sevilla, 1528). En el caso del primero, el episodio refiere que la princesa hija del rey Bricos se ofrece a Galaz, quien se niega a poseerla. Al poner la mano encima de su camisa siente la estameña que viste, pues ha jurado morir virgen. La doncella amenaza con matarse y lo hace. Al ver a su hija muerta, el rey envía a sus caballeros a matar a Galaz y a su escudero Boores. Este último se defiende cortando cabezas y brazos; el resultado es una masacre.

Al cotejar este episodio con los libros de caballerías hispánicos, lo que se trasluce, señala Smith, es la violencia que subyace al texto cervantino; esto es, el que Cervantes rehace la violencia literaria seria en violencia literaria cómica. El autor concluye con una reflexión sobre la alternancia entre la armonía del Eros, nutrida de neoplatonismo, y la disonancia de los golpes en la visión cervantina del mundo, alternancia en donde encuentra, a pesar de la mucha violencia del universo en que el autor del *Quijote* vivió, “el reconocimiento, si no de la existencia, sí de la necesidad del amor” (373).

En esta línea de los estudios poéticos y estéticos de la obra cervantina se inscribirían también los trabajos “No hay una Primera parte del *Quijote*”, de Daniel Eisenberg, “Preludios, correspondencias, reiteraciones y engarces. Claves para una lectura estructural del *Quijote*”, de María José Rodilla, y “Don Quijote en la corte: los episodios de los duques y las prácticas de representación”, de María Augusta Vieira.

La diversidad de perspectivas y enfoques de las investigaciones que conforman el libro no obsta para que algunas veces se toquen en uno o varios puntos, lo que produce amplias resonancias que constituyen, al decir de los editores, “ecos de un diálogo, desde Canadá hasta Brasil y Argentina, convocado por Cervantes y su novela”.

CRISTINA MÚGICA