

El Curioso: antropología del mal/ bondad de la poética

Alicia Parodi
Universidad de Buenos Aires

Cuando don Quijote decide convertirse en caballero medieval, se recubre con la “corteza” de la armadura, e inmediatamente formula la estrategia comunicacional acorde con el encubrimiento: llamará a todo lo que encuentre con nombres de libros de caballerías, se correspondan o no a las cosas. Aún él mismo se bautiza. Tan extraña invención se verá completada con una dama. Ella será clave de bóveda para otorgarle la merecida dignidad. Las cosas, imagina el hidalgo, ocurrirán así: vencerá al gigante y éste, hincado de rodillas ante Dulcinea, pronunciará el discurso que sigue:

Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me envió a vuestra merced, para que su grandeza disponga de mí a su talante. (*Quijote*, I, 1, 32)

Por ahora sabemos que don Quijote no habla directamente a su dama, que necesita de un intermediario que encarezca su valor con su presencia anchurosa, aunque humillada. Sabemos, entonces, que el que pronuncia el primer texto interpolado en la novela tiene un cuerpo enorme e informe y que es, o fue, poderoso en el mal. Justamente él, vencido prisionero, asumirá la misión de hablar a la dama en lugar del vencedor. Hemos llamado “el circuito del nombre” a esta figura de autor desdoblado, repetida en el mensaje, que veremos recrearse una y otra vez en la novela, siempre que don Quijote exija que el personaje vencido en la contienda se presente ante la dama.

Escritura dentro de la escritura, el *Curioso* tiene la misión de representar su poética, en cuanto escrita. Desde luego, habrá un triángulo, pero no el que propone el plan inicial de don Quijote. El lector deberá invertir, por de pronto, las figuras del guerrero y el letrado. Quien propone el plan es un esposo curioso y quien lo ejecuta es el guerrero enamorado. La mujer no es un bien a alcanzar, sino que, ya poseída, se convierte en objeto de curiosidad. La tensión erótica hacia lo alto que mueve a don Quijote devendrá en humillación ante lo “imposible” (el juicio del cura es sintomático) Tras la antropología del mal, la novela leída en la venta devela la bondad estética.

Mis reflexiones sobre el *Curioso* continúan las comunicadas por Juan Diego Vila. Allí, el análisis de la novelación de la tesis realista sobre los universales (los nombres se ajustan a las cosas) descubría el valor significativo de los nombres propios. Mis conclusiones no son diferentes, sino que he partido precisamente de ellas para intentar deducir una poética simbólica del mecanismo de sucesivas sustituciones que se ponen en funcionamiento en cuanto Anselmo decide desocupar su lugar de esposo. Por el camino de los nombres, y sus ricas reminiscencias, trataremos de saber por qué Anselmo y Lotario son los dos amigos “por ant-onomasia.”

Anselmo

Anselmo debe su nombre a Anselmo de Canterbury, como nos dice el trabajo de Juan Diego. En cambio, Lotario parece provenir de Lot-ario. Mientras el primero tiene un referente filosófico, el otro nos lleva a la Sagradas Escritura. Por de pronto, la distribución Escrituras-Filosofía como intertextos prioritarios en la construcción de los personajes parece, ciertamente, encaminarnos hacia la problemática de las relaciones entre *fides* y *ratio*, cuya escisión, correlativa a la de los nombres y las cosas, comienza a desestabilizarse por esta época.

Como de filosofías se trata, me dejaré ayudar por Joseph Pieper, quien nos cuenta que san Anselmo fue un benedictino que vivió entre 1035 y 1109, y tuvo una enorme influencia en el empeño racionante que la escolástica hereda de sus raíces platónico-agustinianas. No heredó, en cambio, la “negatividad” que comunicó a las escuelas Dionisio Areopagita. Quizás la obra que asegura la conexión de san Anselmo con “El curioso impertinente” es el *Cur Deus homo* por la homologación fónica, y por el pronombre interrogativo, que atrae el “Quién es la causa del mal,” pregunta implícita en el soneto de Cardenio, que resume –por escrito- el vasto malestar que vienen sufriendo caballero y escudero en el intento de resucitar la orden caballeresca:

Presto habré de morir, que es lo más cierto;
que al mal de quien la causa no se sabe
milagro es acertar la medicina. (23,125)¹

Covarrubias mismo, en su *Tesoro de la Lengua castellana o española*, busca la etimología de “curioso:”

Yo digo que la palabra curioso u curiosidad deriva deste adverbio *cur* que es adverbio de preguntas, y del nombre ociosidad, porque los curiosos son muy de ordinario holgazanes y preguntadores como su maestro, que su primera palabra que habló, fue cuando dijo a Eva: *Cur praecepit vobis Deus?*

Cur Deus homo? ¿Por qué Dios se hizo hombre?, se pregunta san Anselmo, y responde con el llamado argumento judicial: Dios se hizo hombre porque “el hombre no puede, en cuanto ser finito y limitado, borrar la ofensa inferida a Dios por el pecado” (Ferrater Mora, s.v. Anselmo de Canterbury). Los místicos, particularmente los españoles, enseñados por franciscanos, dicen que aunque no hubiera existido el pecado el Verbo se hubiera encarnado por amor al hombre. Y este argumento me parece vivir mejor en el guerrero Lotario.

Anselmo de Canterbury está al borde de quebrar el fino equilibrio entre *fides* y *ratio*. Resume Pieper (74):

Dicho de una forma un tanto simplificadora, hay dos posibilidades y “modelos” siempre repetidos de la sobrevaloración de la razón humana: una posibilidad es la que se apoya en lo empírico, la otra es el pensamiento lógico deducido de principios generales. De estas dos posibilidades, parece que la segunda –el racionalismo de la razón lógicamente deductiva-, corresponde de forma especial, como un riesgo inmanente, a la concepción del mundo platónico-agustiniana. Y es precisamente este “racionalismo deductivo” el que se evoca por primera vez en la Cristiandad occidental por Anselmo de Canterbury.²

El *Credo ut intellegam* de san Agustín guía a san Anselmo en la búsqueda de una prueba de la existencia de Dios que nazca de la fe en la Revelación,³ pero que se apoye en la razón. Importante para conocer a nuestro personaje es que las mismas Escrituras pasan por el tamiz de la razón. Así, la salvación del hombre se piensa como si nada se hubiera sabido de Cristo, o argumenta que en el reino de los cielos, necesariamente hay seres humanos en el lugar de los ángeles caídos, o que Dios hombre *tenía* que nacer de una mujer virgen, lo que también hace a la novela.

¹ Las citas del *Quijote* van entre paréntesis, en números arábigos. Cuando es necesario citar las “Partes,” se usan números latinos.

² Uso esta distinción, sin detenerme en discutir la caracterización de “racionalismo” para la corriente platónica-agustiniana. Simplemente me sirve para ubicar al personaje.

³ En el *Monologium* y luego en el *Proslogium* (Pieper 67-92). Los ejemplos de revelación razonada son del *Cur Deus homo*. En el *Proslogium* san Anselmo describe, en términos muy parecidos a la exposición del “extraño deseo” del curioso, su obsesivo deseo de conocer, primero autocensurada y luego permitida. Santo Tomás, en la *Suma* (2.2 q. 167, a.1) discute la curiosidad recta o perversa; en esta última entraría el conocimiento de la criatura sin referencia a su fin, el conocimiento de Dios.

Aunque existe en Anselmo también un no-san Anselmo. Efectivamente, la sobrevaloración de la razón lleva a Anselmo a una constatación empírica, no a una deducción especulativa, como la de san Anselmo. Pero el dato más claro en la no-sananselmidad de Anselmo es que en tiempos de Cervantes se reconocía que la primera vez que se había festejado la fiesta de la Inmaculada Concepción había sido en Inglaterra, por obra de san Anselmo.⁴ Nada más opuesto al experimento de Anselmo con la honra de Camila.

Es verdad que el racionalismo de san Anselmo resulta un antecedente reconocido del racionalismo cartesiano en el XVII. Pero, aclara Pieper, mientras en san Anselmo el presupuesto de la fe es poderoso,⁵ el *Discurso* pretende ser “pura” filosofía: el concepto de Dios y la fe en Dios ya son cosas diferentes. Para que el “orden natural” sea sustituido por un “orden racional,” antes ha debido ocurrir la disolución nominalista entre fe y razón, que a su vez presupone la anulación de la razón como vínculo entre universales (nombres) y particulares (cosas).⁶ A menos de un siglo de la reforma luterana, amiga del nominalismo, lo que debió preocupar a Cervantes fue la doble consecuencia de este proceso de destrucción: por un lado el fideísmo; por otra, el racionalismo. Al menos es lo que el autor novela en su obra.

Anselmo representa el proceso de sobrevaloración de la razón, escindida de la naturaleza: la experiencia vital, negada, ingresa en el conocimiento a partir de una construcción lógica, el experimento. Me gustaría citar palabras del maestro Emilio Komar, que parecen explicar el “deseo de saber” de Anselmo:

[La] desvalorización del *corazón* como sede de la afectividad está íntima y misteriosamente unida a la desvalorización del *corazón* como núcleo recóndito de la personalidad, como su centro interior de reflexión e iniciativa. La *apatía* afectiva de los iluministas es paralela al *extrinsecismo* cognocitivo. No hay *penetración simpática* en las cosas para usar una expresión bergsoniana. Ahora la chatura *ex parte objecti* produce la chatura *ex parte subjecti*. Los ecos débiles de las cosas no necesitan llegar a la interioridad del corazón [...]. Todo esto está acompañado por una marcada desconfianza que llega hasta la hostilidad por lo espontáneo, por lo natural y por todo lo que representa o reproduce la naturaleza, [...] por lo animal en el hombre, por el cuerpo e, inclusive, por la mujer, que en cierto sentido representa la naturaleza dentro de lo humano [...]. Así se llega a un perfecto *homo duplex*, es decir, al hombre desdoblado: la razón y la voluntad deliberada por un lado, su *naturaleza* por otro. (39-40)

La hostilidad a la naturaleza-Camila concluye en una invasión y apropiación:

Voy huyendo del mal y corriendo tras el bien. Por supuesto esto, has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón, y otras cosas peores, aun asquerosas de mirarse, cuanto más de comerse; así que es menester usar de algún artificio para que yo sane.

Don Quijote también es un dividido moderno: un fideísta, o fundamentalista, diríamos ahora. Encarna la fe “irracional” en “escrituras” (con héroes de fama renacentista) que redundan paradójicamente en un empirismo “loco:” sobre la

⁴ Ver en el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas la fiesta de la Inmaculada, el 8 de diciembre.

⁵ “Aun cuando no quisiera *creer* en tu existencia, ahora ya (a causa de la argumentación) no podría no *conocer*te,” dice san Anselmo en la oración final del *Proslogion*, citado por Pieper (86). De paso, la forma alocutiva del verbo conocer me recuerda, no sé si pertinentemente, el “imagino o que no me conoces, o que yo no te conozco” (33,292), retomado en la farsa del final, ideada por Camila.

⁶ Para el camino del nominalismo al racionalismo, leo el capítulo IX, “La filosofía en el siglo XIV,” en el tomo II de *La filosofía en la Edad Media*, de Étienne Gilson.

particularidad de su historia inmediata pone otra particularidad, la de las historias caballerescas. Así, las ventas se vuelven castillos.⁷ Esto es, Don Quijote y Anselmo, opuestos en sus modos de conocer, sin embargo coinciden en el “soberbio deseo” de la modernidad. ¿Y Lotario?

Lotario, el retórico

El camino del corazón será el de Lotario. Por ahora hablemos de su misión de *duplicar* a Anselmo.⁸ El “circuito del nombre,” primer texto interpolado, ha ideado una embajada modélica que este espejo poético, que es el *Curioso*, no podía sino repetir.

Dos veces Lotario oficia de embajador de Anselmo: cuando casa a su amigo con Camila y cuando accede a destruir este casamiento, participando en la “costosa experiencia.” En esta segunda embajada, además de ocupar físicamente el lugar del marido, según el plan ideado por éste, lo duplica simbólicamente. Sucede que el nombre de Lotario atrae diversos pasajes de las Escrituras, que terminan refiriéndose, más que al portador, a Anselmo.

La *novella*, con su clásica estructura triádica, da cuenta de la contravención de las leyes naturales, en la que luego reconoceremos una poética del artificio, apoyada en la oposición naturaleza/artefacto. Desde las primeras líneas, la situación inicial de amistad se fractura con el casamiento porque Anselmo, no visitado por Lotario, “formó de él grandes quejas.” Como Lotario persiste en su negativa (“en quejas del uno y disculpas del otro se pasaban muchos ratos y partes del día”), el tercer reclamo desplaza el deseo de amistad, inesperadamente, en otro: probar la virtud de la esposa. Es indudable que se trata de una amistad no compatible con el matrimonio. Lotario accede con las mismas engañosas razones: siempre debía haber un amigo que advirtiese al casado lo que el amor le ocultaba, y ese resplandeciente defensor de la honra no podía ser otro, en el caso del matrimonio de Camila y Anselmo, que él. Lotario comienza por traicionar su mejor arma, la amplia pieza argumentativa con que combate la propuesta de Anselmo.⁹ Pero ella le sirve para crear las similitudes y diferencias por las que se va a iniciar este cruce entre los nombres y las personas de los dos amigos.

⁷ G. Guntert hace una criteriosa revisión de la crítica que desde el siglo pasado piensa la pertinencia del *Curioso*, y de los aportes que, sobretudo en la década todavía moderna del 70, oponen la fe/medievo de don Quijote al experimento/modernidad de Anselmo. Según la bibliografía que me asiste, se debería oponer *unidad* a *división*. Por eso, uno y otro personaje, don Quijote y Anselmo, a mi modo de ver, son igualmente modernos. La lectura solitaria de don Quijote (ver Resina), la interpretación literal de la lectura, la necesidad de autoafirmación, la creación de sí mismo, la nostalgia de un ilusorio pasado inmediato simultáneo con la negación de la deuda con el real, y por cierto, la irracionalidad de la fe, son modernos. El hombre escindido es moderno. La *ratio* unida a la *fide* es pensamiento medieval, desplazado en el Renacimiento, en gran medida por el impulso que recibió la cultura moderna de la protesta luterana.

⁸ La relación entre filosofía del *Ars magna oppositorum* y Cervantes ha sido propuesta por Avalu-Arce (147). No sé si podríamos pensar estrictamente en Nicolás de Cusa, pero anoto algunas marcas de su persona que parecen citadas en la escritura cervantina. Nicolás de Cusa, cardenal y padre conciliar, es, al contrario que Anselmo de Canterbury, un continuador de la negatividad de Dionisio. Su filosofía sobre la participación y separación entre lo finito y lo infinito -que lo llevó a la especulación con figuras geométricas- nos parece vivir detrás de la poética de la escritura que proponemos más adelante (lo posible/ lo imposible, dice el soneto con que el “autor” advierte a Anselmo). Impulsó una conversión de los musulmanes que consistía en la mera exposición a los mismos de la doctrina cristiana. Pienso en el exordio de Lotario: “...tienes ahora el ingenio como el que siempre tienen los moros (ni fe ni razón sirven) [...]:se les han de traer ejemplos palpables, fáciles, inteligibles, demostrativos, indubitables, con demostraciones matemáticas que no se pueden negar” (Ver Geltman 455-463).

⁹ Cecilia Pisos, en un ejercicio no publicado, ha analizado la retórica de Lotario y describió la forma de sus argumentos como “silogismos imperfectos.”

Debemos observar que cuando enumera los motivos que llevan al hombre a hacer cosas dificultosas, distingue a los santos que viven por Dios, que son como ángeles en cuerpos humanos; luego, los que por el mundo recorren aguas, climas, gentes, para adquirir bienes de fortuna; y en tercer lugar, los que se arriesgan por Dios y por el mundo, “los valerosos soldados [...] llevados en vuelo de las alas del deseo de volver por su fe, por la nación y por su rey, se arrojan intrépidamente por la mitad de mil contrapuestas muertes que los esperan.” Lotario, amante de la caza, más que de la sociabilidad, recibe en la guerra una de estas muertes. Pero habría una común condición de ángel en dos de estas categorías. A partir de esta figura comienzan a aparecer los textos sagrados. El nombre *Lot-ario* los convoca.

Lot-ario, remite, en primer lugar, a Lot. Sin duda, porque aparece antes, en el capítulo 27, cuando Cardenio cuenta que, creyéndose engañado por Luscinda, salió de la ciudad “como otro Lot.” Lot es, efectivamente, “el que huye de la ciudad,” dice san Isidoro en sus *Etimologías* (VII, 6, 26). Cardenio era un héroe perteneciente a la categoría “letras,” como Anselmo (por eso sus historias tienen muchas semejanzas); Lotario, en cambio, pertenece a la de “armas” y hace todo lo contrario: cerca a la ciudad-Camila. Al hacerlo cumple el deseo de quien, en realidad, se aleja, Anselmo. Así, Lotario escribe con su nombre (‘el que se aleja’) el vaciamiento de realidad que produce Anselmo.

Lot, además, nos recuerda un episodio anterior: el de la hospitalidad a los ángeles en apariencia de mancebos (Gen, 19,1-12). Lot los protege de los sodomitas, increíblemente ofreciendo sus propias hijas. ¿No estamos leyendo el *Curioso*, con un cierto trueque de roles? Agreguemos que el número de ángeles recibidos por Lot cuando fueron a visitar a su tío Abraham parece haber sido tema de conflicto: el Génesis habla de tres ángeles, pero san Isidoro, en sus *Etimologías* (VII, 3, 9) decide que ángeles había dos, porque, como “mensajeros” que son, sólo podían representar al Hijo y al Espíritu Santo. Nunca al Padre, “puesto que en ningún lugar se lee que éste ha sido enviado.” Este carácter inescrutable de la persona del Padre otra vez parece aludir al que idea un plan, pero no interviene en su ejecución: don Quijote, en el capítulo I; Anselmo, aquí, en el *Curioso*.

La historia de ángeles recuerda el episodio central de la primera rebelión contra Dios, muy especialmente recordada en el *Quijote*, a propósito de la amistad. Cardenio, el inquisidor del mal, es quien nos pone sobre la pista del conflicto angélico en el *Quijote*, cuando, una vez atravesado el umbral penitencial del capítulo 25, canta, sin instrumento, otro soneto (27, 233). En él se elogia la “santa amistad” que no debe empañarse con “la discorde confusión primera.” Por varias razones la discordia de los ángeles es central para entender la duplicación de los amigos.

Villegas, haciéndose eco de una larga tradición, cuenta que Lucifer se rebeló cuando Dios le comunicó el misterio de la Encarnación y le ordenó imitar y adorar a su Hijo: un ángel, argumentó Lucifer, especie superior porque le ha sido concedido ver el rostro de Dios, no debía imitar y menos adorar a un hombre.¹⁰ Pecó de “soberbia e inobediencia,” según los doctores de la Iglesia. Como sabemos, Miguel opuso sus ejércitos celestiales a los de Lucifer y éste terminó precipitándose en los abismos.

Lotario, por lo tanto, está figurando al buen Miguel (e indirectamente a Lot) cuando recuerda a su amigo casado que “Dios dijo: ‘Por ésta dejará el hombre a su padre y a su madre, y serán dos en una misma carne’”. Éste es el mandato que Anselmo

¹⁰ Alonso de Villegas, en su *Flos sanctorum*, relata este episodio del Apocalipsis, 12, 7-9, el 29 de septiembre, día de la dedicación de la Iglesia de San Miguel. Agrega el comentario de “algunos doctores” al Evangelio que se lee en las misas de los ángeles, especialmente los “custodios.” Allí se recuerda la vieja cuestión medieval sobre la superioridad de las especies.

desobedece. Es claro que en contexto de la *novella* debemos remplazar “padre y madre” por “amigo.” Bajo la lupa intertextual justificamos la caracterización del “extraño deseo” de Anselmo como luciferino, y, en tanto especie no material, angélico.

Algo más: aunque Miguel aparece en Daniel y la pelea de los ángeles es brevemente mencionada en la carta de san Judas (6), la imagen de la lucha entre el mal y el bien viene de la defensa del arcángel a la mujer embarazada, vestida de sol, en contra del posesivo dragón (Apoc. 12, 7-9), tan sugerente en contacto con el triángulo de la novela y el asedio -no defensa- que Lotario, en nombre de Anselmo, ejerce sobre la fortaleza de Camila. Vale la pena decirlo: la alegoría de la lucha contra el mal fue profusamente iconografiada en la confrontación entre la Reforma y la Contrarreforma (ver Réau).

Sin duda, Lotario, nominal y realmente, termina convirtiéndose en icono de Anselmo. A través de él Anselmo pretende conocer a Camila. Pero para pensar la relación de Lotario con Camila, deberemos detenernos en la terminación del nombre, -ario, que evoca el nombre Ariel.

El diccionario de nombres bíblicos nos dice que “Ariel” significa ‘cordero sacrificial’ y ‘mesa del altar,’ con lo que volvemos al citado “*usque ad aras amicus.*” Recordemos el lugar del engaño, pues ocupa un centro en los espacios construidos: la ciudad, la casa, y en ella, la mesa, primero, y, luego, la cama en la culminante farsa de Cam-ila (-illa), la esposa. Hablamos de lugar, de construcción, de materia.

Camila, animal imperfecto, poética de la farsa

En una lectura directa, la cuidadosa argumentación retórica se demuestra “retórica”, tan vacía de realidad como el deseo de Anselmo. En cambio, los sonetos a Clori son “engañosos.” Anticipan la estrategia teatral de Camila, que se vale de cuerpos, como “animal imperfecto” que es, según la retórica de Lotario. También ella está asociada a la *curiositas*, en que una realidad oculta a otra.

En la mecánica de suplantar el lugar que el esposo deja vacío, Lotario negativiza con su nombre y su ser al esposo (el que se aleja, el que desea soberbiamente, el que se des-naturaliza hasta desproteger a la mujer). Una vez que Lotario, creyéndose sabrosamente engañado, también abandone ese lugar conferido por el plan de Anselmo, Camila será la encargada de ocuparlo.

Justamente por ser “animal imperfecto” puede proporcionar la materialidad necesaria para construir la *imagen* especular. En dos sentidos: en el orden de los acontecimientos novelados Camila refleja en su cuerpo la honra debida a su esposo, y es susceptible de un análisis antropológico; en cuanto *imago*, denuncia la ausencia de verdad. Su farsa alegoriza uno de los aspectos del artificio poético: la distancia del ser y la constitución de un orden diferente, el simbólico.

En esta nueva realidad, objeto de la poética, Camila es ahora figura del creador inescrutable. Nadie sino ella conoce el libreto de su farsa; a su vez, dirige las acciones de sus *partenaires* y se constituye ella misma en actriz protagónica:

[Anselmo] iba añadiendo eslabón a eslabón a la cadena con que se enlazaba y trababa su deshonor, pues cuando más Lotario le deshonoraba, entonces le decía que estaba más honrado; y con esto, todos los escalones que Camila bajaba hacia el centro de su menosprecio, los subía, en opinión de su marido, a la cumbre de la virtud y de la buena fama. (33, 307)

Anselmo representa la perspectiva del lector que sigue la acción, “eslabón a eslabón.” Cuando, como en este caso, apariencia y realidad son de signo moral opuesto, la línea horizontal del camino de lectura se cruza con la vertical que opone mal (en lo bajo) y bien (en lo alto). La inversión antropológica sugiere, además, la perspectiva con que la *novella* pide ser leída, una nueva inversión. Como lectores de ella, nos preguntamos:

¿era necesario este perverso itinerario para que Anselmo pudiera, también él, ver la honra de Camila? ¿Hacía falta que Lotario sacrificara su virtud en pos de este reconocimiento? ¿Hacía falta escribir con el cuerpo la mentira para leer la verdad? .

La farsa ha dejado un hilo de sangre en la novela. Señal de que la forma “farsa” es todavía un híbrido entre el orden real y el simbólico, como toda “representación” en imagen. A esta forma corresponde el engaño para una teología del mal.

Pero el engaño es resultado antropológico del mal, definido como ausencia de bien.¹¹ Anselmo, el protagonista, es figura antológica del tentador. Pero, en la lectura de la poética, ¿cuál sería la forma artificial que corresponde al vacío de bien?

La poética del mal

Anselmo ha confesado:

Voy huyendo del bien y corriendo tras el mal. Presupuesto esto, has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aun asquerosas de mirarse, cuanto más de comerse; así que es menester usar de algún *artificio* para que yo sane. (33, 297-8)

El plan es “un artificio” que Lotario, traidor amigo/nuevo amante, ejecuta a medias. Al contrario que Anselmo, ama a Camila “por los extremos de bondad y hermosura:”

Mirábala Lotario en el lugar y espacio que había de hablarla, y consideraba cuán digna era de ser amada; y esta consideración comenzó poco a poco a dar asaltos a los respetos que a Anselmo tenía y mil veces quiso ausentarse de la ciudad” (33, 302)

Por el camino de la bondad y belleza puede asumir la cura de la materia corruptible. Ocupa el lugar del esposo, descende hasta la tierra comida por las mujeres, verdadero *sheol* de corrupción, para inscribir en su corazón el signo de la belleza: “Podrá verse en mi pecho abierto, / cómo tu hermoso rostro está esculpido” (34, 307). Ésta es la forma interior, el meollo al que corresponde una corteza, para una retórica de la alegoría.

La corteza la debemos buscar en otra escritura. Existe una carta de Camila, que sirve para que Anselmo insista en su ausencia, y posteriormente entra en la farsa como disculpa. Pero existe otra carta. Cuando el caminante, fuera de la ciudad, le comunica la verdad a Anselmo, ésta lo mata en el acto de escribir. Esa interrupción resulta concomitante con la partición del cadáver, entre la cama (que evoca la esponsal, abandonada) y el escritorio.

En esa imagen de la materia inerte (el cuerpo muerto, el papel) vuelven a duplicarse los dos amigos, pero esta vez Anselmo funciona como espejo de Lotario en la lucha retórica. No sólo ambos componen al autor del prólogo, el “verdadero,” cuya posición melancólica, con la mano en la mejilla y el codo apoyado, está a cargo de Lotario (33, 299); el bufete es mobiliario fúnebre de la muerte de Anselmo. Ambos construyen la figura del escritor “por antonomasia.” Pero veamos el texto de la carta.

Se trata de una confesión en que asume toda la culpa y el carácter artificial de su obra: “Yo fui el *fabricador* de mi des-honra.” En tanto manifestación de la subjetividad, se revela como semejante al “rostro esculpido en el pecho” en el soneto de Lotario. Pero la relación corazón-papel ubica la carta en la antinomia de la horizontal del camino y del camino del lector. El soneto esconde lo que la carta muestra...en parte. Vemos la corteza: ¿deberíamos adivinar en ella el secreto del corazón del amigo muerto?

¹¹ Muchas veces Cervantes dramatiza esta diferencia. Por ejemplo, en *Rinconete y Cortadillo*. Cortado roba, vacía las bolsas. Rincón muestra una carta y esconde otra, aunque su ingreso en el delito no fue por el jugar a los naipes, sino por robar.

La carta revela el misterio inescrutable del artificio, que la escritura, por su materialidad y su simbolismo sígnico, figura acabadamente. Su carácter de “imposible”¹² nos es recordado por las palabras que el narrador del *Curioso* pone en voz de “un poeta:”

Busco en la muerte la vida,
salud en la enfermedad,
en la prisión, libertad,
en lo cerrado salida
y en el traidor lealtad.
Pero mi suerte, de quien
jamás espero algún bien,
con el cielo ha estatuido
que, pues lo imposible pido,
lo posible aun no me den (33, 301)

La “imposibilidad” es la cifra que impone el artificio a la lectura del que camina. Los nombres ahora se juntan con las cosas, el artificio a la naturaleza, aunque de otra manera, tras sucesivas mediaciones artificiales, no del todo legibles.

La solución textual se inclina más hacia Dionisio que a Anselmo de Canterbury. Evidentemente, el autor trabaja con la negatividad y el misterio, mucho más afín a la poética.¹³ Toda una cultura espiritual, detrás de Dionisio, contrapone a la vía catafática (el conocimiento de Dios por lo bueno) la apofática, en que, presupuesto que el mundo de lo bajo es imagen de las leyes del cielo, mira hacia abajo, lo malo, lo terrible y aun lo demoníaco, para acercarse al misterio de la divinidad.¹⁴ En clave dionisiaca, diremos que sólo un autor demoníaco –en tanto humano, capaz de ser tentado por el demonio- puede dejar entrever con imágenes el misterio del autor celestial; sólo un lector cordial, amante de la belleza y la virtud, puede –a costa de su sacrificio- leer el bien en el mal y escribir una nueva verdad entre nombres y cosas.

Esta novela, que alegoriza una filosofía de la contemplación, dibuja la Trinidad en sus personajes: el Padre inescrutable es Anselmo; Lotario, el Hijo, icono divino que se encarna en la materia; Camila, gracias a su fecundación por el Espíritu, reconcilia el mundo de lo alto con el abismal.¹⁵

Desde la perspectiva de la poética, nos resulta interesante la fundamentación de García Gibert (483-320) al analizar la epistemología del conceptismo. Para él, el discurso poético adhiere su modalidad paradójica a la alegoría religiosa, figura dominante en el discurso poético contrarreformista, que se explica en el intento -imposible- de acceder racionalmente al misterio. Creemos que a la alegoría trinitaria deberíamos agregar el de la escritura como “verbo abreviado,” es decir, como Eucaristía, sacramento “por antonomasia” (*Summa*, III, q.LXIII, art.IV, ad 2m), como

¹² Los trabajos de Fernández Licciardi y Fernández Arce, que retoman la imagen de Anselmo muerto, me resultaron especialmente sugerentes..

¹³ En esta línea abunda Nicolás de Cusa: “...lo que puede ser comprendido de otra manera por nosotros, no es posible alcanzarlo de otra manera que incomprensiblemente” (IV, 29)

¹⁴ Para la vía apofática en la representación simbólica, ver Gombrich.

¹⁵ Es sutileza como para dejar en nota que la teología cristiana reconoce dos formas del Espíritu Santo, como paráclito del Padre y como paráclito del Hijo. Los ángeles son también paráclitos espirituales. En la clasificación de Lotario, de los hombres que se arriesgan por cosas imposibles, el angelismo de Anselmo invierte a un paráclito del padre “autor;” Lotario, en cambio, es guerrero que se lanza entre mil contrapuestas muertes, como paráclito del Hijo, el mediador. Más que autor, es escritor. Su retórica (escritura oralizada) es reflejada como imagen mediante el cadáver de su amigo. Desde ahora, Camila, con su carta y su farsa, serán ejemplo contrario de la circulación de mercancías por las que se arriesgan los comerciantes. Zoraida y los tres hermanos López de Viedma, en la autobiografía del *Capitán cautivo*, nos mostrarán este esquema más característicamente narrativo.

cifra de esta historia de dos amigos que se ‘abrevian’ en uno, en el intento de incluir la materia en la órbita de lo sagrado. Todo el *Quijote* cabe en esta síntesis, como espero demostrar en un trabajo futuro.

Por el momento, añadamos la existencia de una doble alegoría: si volvemos a nuestros intertextos “escituarios,” encontraremos que Villegas, cuando habla de san Miguel Arcángel, ubica como “figura veterotestamentaria” a David, en su lucha contra el gigante Goliath. El pequeño David es, por supuesto, el “humilde” Miguel y Goliath es el demonio.¹⁶ Miguel es el nombre de nuestro autor; David, el que está detrás del de don Quijote.¹⁷

¹⁶ Para el gigante como demonio, ver Augustin Redondo, 325-340.

¹⁷ En I Reyes (Samuel), 17:34-33, Saúl narra: “Cuando un león o un oso venían a llevarse una de mis ovejas, corría hacia él y le arrancaba la oveja de las fauces.” Es interesante saber que la iconografía lo confundió con Sansón, quien arrancó un panal de miel de las fauces de un león (Jueces 14,8). San Agustín, en el sermón 197, dice que es la imagen de Cristo descendiendo a los infiernos para liberar a aquellos que estaban prisioneros allí y sacar a su Iglesia del poder del diablo (Réau, s.v. ‘David’). Para la relación entre don Quijote y David, ver Marisa García, “Tras las huellas de David en el *Quijote*,” trabajo leído en el VI Congreso de Letras del Siglo de Oro Español (Santa Fe, noviembre de 2006, todavía en prensa) y Gustavo Waitoller, entre otros, “La primera salida de don Quijote. Lectura de los capítulos I, 1-7” (leído en las Primeras Jornadas Regionales de Azul, octubre de 2008).

Obras citadas

- Aquino, santo Tomás de. *Edita auspiciis et inspiratione Pontificiae Universitatis Salmanticensis. Summa theologiae*. Matriti: BAC, 1952.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. "El 'curioso' y 'el capitán'." En sus *Deslindes cervantinos*, Barcelona: Ariel, 1975. 117-152.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana y española*. Madrid: Castalia, 1995.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. México: Atlante, 1944.
- Fernández Arce, Marta. En Alicia Parodi, Julia D'Onofrio & Juan Diego Vila eds. *El 'Quijote' en Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad, 2006. 365-374.
- Fernández Licciardi, Alejandra. "Del 'Quijote' de 1605 al de 1615: el orden simbólico como dialéctica de la muerte." En Alicia Parodi & Juan Diego Vila eds. *Para leer el 'Quijote.'* Buenos Aires: Eudeba, 2001. 105-118.
- García Gibert, Javier. "Los fundamentos epistemológicos del conceptismo." En P. Aullón de Haro ed. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004. 483-520.
- García, Marisa Fernanda. "Tras las huellas de david en el *Quijote*." En Nora González, Germán Prósperi & María del Rosario Keba eds. *El Siglo de Oro Español. Críticas, reescrituras, debates*. Santa Fe: Universidad del Litoral, 2009. 178-188.
- Geltman, Pedro. "Tú tienes ahora el ingenio como el que siempre tienen los moros'. Acerca de la argumentación premoderna en el discurso de Lotario." En G. Grilli ed. *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*. Napoli: I.U.O., 1995. 455-463.
- Gilson, Étienne. *La filosofía en la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1958.
- Gombrich, Ernst H. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza, 1983.
- Güntert, George. "El lector defraudado: conocer y creer en *El curioso impertinente*." *Romanistisches Jahrbuch, Band 37* (1996): 264-281.
- Komar, Emilio. *Orden y misterio*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Nicolás de Cusa. M. Fuentes Benot ed. *La docta ignorancia*. Buenos Aires: Orbis-Hyspamérica, 1984.
- Pieper, Joseph. *Filosofía medieval y mundo moderno*, Madrid: Rialp, 1979.
- Pisos, Cecilia. *Los silogismos imperfectos de Lotario*. En prensa.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*. Barcelona: Del Serbal, 1967.
- Redondo, Augustin. "Los molinos de viento (I,8)." En su *Otra manera de leer el 'Quijote.'* Madrid: Castalia, 1997. 325-340.
- Resina, Joan Ramon. "Medusa en el laberinto: locura y textualidad en el *Quijote*." En su *Los usos del clásico Los usos del clásico*. Barcelona: Anthropos, 1991. 223-244.
- Sevilla, san Isidoro de. José Oroz Reta & Manuel-A. Marcos Casquero eds. *Etimologías*. Madrid: BAC, 1994.
- Vila, Juan Diego. "Vida, conocimiento y verdad en *El curioso impertinente*." En Carlos O. Nállim ed. *Cervantes*. Mendoza: Universidad, 1991. 289-303.
- Villegas, Alonso de. *Flos sanctorum*. Toledo: Vda. De Juan Rodríguez, 1591
- Waitoller, Gustavo. "La primera salida de don Quijote. Lectura de los capítulos I, 1-7." En *I Jornadas Cervantinas Regionales*. Azul: Ediciones del Instituto Cultural Educativo del teatro Español, 2009. 149-165.