

Nec Substantiam sed Culpam: el cervantismo alegórico de Alicia Parodi y el caso del Licenciado Vidriera

Alfredo Grieco y Bavio
Universidad de Buenos Aires

Carolo Alberto Ronchi March octogenario

Resumen

Alicia Parodi encuentra en el sentido alegórico de Cervantes la historia de la salvación. Su crítica se define como alegórica. No obstante, el interés y la preocupación por la crítica textual está presente en todos sus textos.

Palabras clave: Cervantes – *Novelas ejemplares*, – Alegoría – Crítica textual.

Alicia Parodi finds the history of salvation in Cervantes' allegorical sense. Her critical work is defined as allegorical. Nevertheless, interest and concern for text critique are present in all her texts.

Key Words: Cervantes – *Novelas ejemplares* – allegory – text critique.

Olivar N° 6 (2005), 115-134.



Un vieux moine est excusable de considérer le monde comme un système de choses invisibles manifestés visiblement

(Paul Bourget, *Le Démon de midi*, I)

En un escándalo se halla el *origo* de la crítica literaria que escribe Alicia Parodi. Es el escándalo de la Cruz, escandaloso para agnósticos desconcertados por sus operaciones y por las preguntas que las guían antes que para ateos que reconocen la centralidad de éstas y aquéllas aunque les rehúsen toda caución metafísica. Ni elogios ni censuras pueden pronunciarse sin constatar que el de Alicia Parodi es un cervantismo *sui generis*. Acaso nunca como aquí el cliché frástico, específicamente el universitario, «crítica literaria», acusa con mayor fuerza sus propios límites. La que ejerce Alicia Parodi no es, ante todo, «literaria». En ninguno de los dos sentidos del adjetivo. No es ella misma literaria, artística, más acá del decoro de una escritura que siempre sorprende en la inteligencia de sus precisiones. Más problemáticamente, no es tampoco literaria en el sentido habitual de referirse a la literatura como ésta ha sido definida y entendida por la práctica de las disciplinas que la estudian y la han usado profesional o comercialmente desde los años de lo que se conviene en llamar la modernización del Renacimiento.

Por fuera ahora de los calificativos, la crítica de Alicia Parodi resulta así, ante todo, una crítica religiosa, teológica, católica romana. Intentar disimularlo significaría una mengua a su potencia, y aun una desnaturalización, y si la sal pierde su sabor... Es una crítica que se define a sí misma como alegórica. Pero la lectura de los libros y artículos que Alicia Parodi dedica a Cervantes al menos desde la década de 1980 demuestra que el catolicismo es sustantivo, y toda *alegoresis* calificativa antes que determinativa, un instrumento o mejor una heurística antes que un fin en sí mismo, una estética o una teoría de la literatura.

El que enfrenta Alicia Parodi es un dilema clásico de los críticos católicos, y la alegoría es la clave que le ha servido para superarlo. Esta es una paradoja central en la crítica cervantina de Alicia Parodi, base de su escándalo en el plano de su concepción de la literatura.

Ella invierte los términos clásicos del planteo cervantista. El realismo (y su estética) son reduccionistas, nunca lo es la alegoría. No en vano declara Alicia Parodi, en el *incipit* mismo de su «Punto de partida», auténtico *Ansatzpunkt* en sentido fuerte de la que hasta ahora es su obra mayor, sobre el conjunto de las *Novelas Ejemplares*:

Las *Ejemplares*, sin duda, han sido *víctimas*¹ del mismo impulso verosimilista que *atacó* a otras artes (2002: 31)².

Es precisamente la recuperación del sentido alegórico, o mejor aún, la colocación de toda la colección de las *Ejemplares* –entendida, programáticamente, ya desde el título de Alicia Parodi, como «una sola novela»– bajo el signo de la alegoría lo que *redime* a esta *víctima*, con el emblema de la *felix culpa* que es central para la Encarnación. Alicia Parodi que ubica así a la creación cervantina bajo un signo que es de pululante multiplicidad («mi intención es devolver a la concepción la plasticidad», dice en pág. 31, con un sesgo *plástico* sobre el que volveremos), y su reacción frente a ella es un deseo de intelección en toda su riqueza, más bien que oponerle, a fuerza de aceptaciones y negaciones, una versión depurada pero también empobrecida.

Alicia Parodi encuentra en el sentido alegórico de Cervantes la historia de la salvación. En un párrafo central y programático en el «Punto de Partida», se lee:

Marcas textuales indicaron la existencia de un sentido alegórico, cuyo referente creí encontrar primero en la *doctrina trinitaria de la Creación*, luego en el misterio de la *Encarnación*, y por fin, más decididamente, sin abandonar anteriores hipótesis, me pareció que *el acento de esta doctrina estaba puesto en la figura de la Virgen* (32).

Si Alicia Parodi hiciera esta operación con Santa Teresa, con San Juan de la Cruz, el escándalo de los hispanistas sería menor. ¿Pero Cervantes, el gran humanista, el primer autor laico, el fundador de la modernidad de la novela continental, ícono de la Unión Europea, con Erasmo, Montaigne, y otros homosexuales tolerantes? En la respuesta

¹ El énfasis aquí y en adelante es nuestro.

² Aquí y en las citas siguientes no reiteramos el año de edición, citando sólo la página.

de los colegas –cuando respuesta hay–, encontramos impaciencia, consternación, decepción, temor y finalmente un profundo desagrado. En éste puede leerse, con más transparencia de la que gustan reconocer los profesores de ayer y hoy, la historicidad de la actual construcción de la figura de Cervantes, no menos histórica que todas las anteriores, en la que el manco de Lepanto que defendió a la cristiandad en *her finest hour* contra el Turco ha pasado a ser su contrario, un modelo, para la suave patria europea, de escepticismo vital e indulgencia plenaria, un apóstol de la convivencia en tiempos de tensiones con musulmanes australes y orientales.

Todo el refinamiento cultural que la Universidad de Buenos Aires (en especial de su Instituto de Filología, rebautizado con un mesocrático título de «Dr» antepuesto al nombre de quien expulsó en 1946) y el CONICET, ámbitos en los que casi con exclusividad se desarrolló la tarea de Alicia Parodi como docente e investigadora, procuraron aguzar desde la década de 1960, no les impidió a ambas instituciones haber adoptado una imagen implacablemente actual de la cultura. Imagen que se ha visto constantemente renovada, porque consistía en el desfile de infatigables vanguardias con las que era preciso no perder contacto. Cuando este punto de vista fue denunciado como «imperialismo de la teoría» y consiguientemente perdió algo de su *imperium*, se vio desplazado por una visión más anclada en los *soi-disant* estudios culturales y en el «estilo personal de gobernar» aplicado a la crítica, pero estas visiones no eran menos actualistas, ni menos alejadas de la actitud esencial de Alicia Parodi.

Las cuestiones que interesan vitalmente a Alicia Parodi desconciertan a su público (aquí casi reducido al concierto no inexorablemente benevolente de pares y evaluadores) no porque sean de inabarcable complejidad, sino porque aquél –por buena voluntad que pusiera en ello– no encuentra mucho que justifique el entusiasmo que Alicia Parodi pone en evocarlas. Sin embargo, errará quien piense en una crítica de ghetto, hostilizada en el exterior, pero enaltecida en el interior de las instituciones católicas. Porque la crítica de Alicia Parodi ofrece en prosa rigurosa, más sintética que sumaria, una requisitoria cerrada contra quienes han reducido una fe a la vez esperanzadora y terrible a dimensiones de rutinaria cotidianidad. La España del Siglo de Oro, donde la fe era cuestión de vida o muerte, se opone a ese

simplificado trasfondo sentimental para la misa que antecede al almuerzo en familia de los domingos o que recibe con banderas albas y gualdas a pontífices en papamóvil.

Es inútil añadir que Alicia Parodi desplaza a la filología del texto cervantino una posición antimoderna que podría situarse –aunque la autora jamás lo hace– en la frontera entre la esfera de la gracia y la mundana; este desplazamiento, aunque conserva toda su intransigencia, varía ya sutilmente el sentido de ésta. Porque crítica textual, y crítica filológica, hay con imparcial abundancia en todos los escritos de Alicia Parodi. Sin embargo, tampoco consisten en ello. Como queda dicho, ella llama a su *maniera* alegórica: es decir, aquí, a su modo de proceder como crítica, antes que a la comprensión general de la estética cervantina, aunque lo primero sólo sea posible en virtud de lo segundo. El nombre es tan adecuado, si se lo comprende, como problemático. Porque debe alejárselo del sentido exegético habitual en los estudios bíblicos, que lo opone a literal, moral y anagógico. También hay que dejar de lado las oposiciones hermenéuticas entre alegoría y símbolo, presentes en la gran tradición patristica cristiana como después en la musulmana, y que serán tema recalcitrante para el romanticismo alemán y sus continuadores.

Una manera adecuada de acercarse al método de Alicia Parodi es por analogía. Los lexicógrafos componen sus obras de dos maneras: basándose en la obra de los otros lexicógrafos, o *a fontibus*. Alicia Parodi no desdeña a otros intérpretes camaradas de ruta, pero su *maniera* es, radicalmente, *a fontibus*. De algún modo, resucita unas imaginarias e imaginadas, pero no menos reales, condiciones de recepción originarias. Como el intérprete que se encontraba con el Nuevo Testamento, y leía la historia nueva en la vieja –que ya era renovada.

Las «claves de reconocimiento de las alegorías» vienen dadas, según Alicia Parodi, por 1) «los nombres» y 2) «las imágenes textuales» (55). Aquí reaparece la «plasticidad», derivada del «encuadre manierista de la poética» (56). Las constantes analogías de Alicia Parodi ponen de relieve su preferencia por la pintura y sus reglas de composición, por la iconografía y la iconología, por lo espacial, en suma, por sobre lo temporal. Los mismos nombres son para Alicia Parodi ante todo evocadores de imágenes, e imágenes de santoral en especial: *ut pictura poiesis*, en un sentido idiosincrático. En otro plano, reconocemos aquí el primado del ver en la metafísica occidental (que se opone al *basso*

continuo de la voz oída y obedecida por María, y atendida por la tradición hermenéutica), y la constitución de la idea de la inteligencia como metáfora visual, como visión intelectual. Sin embargo, no resulta irreconciliable con un análisis alegórico cuyas *préseances* estuvieran dictadas por la temporalidad de la historia de la salvación, cuyas unidades fueran las de la *Formgeschichte* bíblica.

Conviene apresurarse a indicar que Alicia Parodi evita uno de los peligros intrínsecamente mayores en una lectura alegórica, y uno de los que históricamente más han favorecido, tanta es la frecuencia con la que se incurre en él, el aborrecimiento de positivistas y estructuralistas por toda *alegoresis*. Es el de leer un mismo texto en todos los textos, con el riesgo de que la clave alegórica sea una llave maestra que abra todas las puertas pero para encontrar siempre lo que ya sabíamos que íbamos a encontrar, y se disuelvan así todos los enigmas específicos, y aun todas las especificidades por no mencionar ya unicidades. Alicia Parodi sabe distinguir, en el texto cervantino, y gusta de hacerlo con segura filología, la muy diferente vitalidad de lo retardado, de lo germinal, de lo vigente y de lo minoritario.

Si es el plan divino de salvación el que es leído en Cervantes, nunca lo es en el sentido de «variaciones sobre un mismo tema», sino en el de una tensión única, y rica en contradicciones, entre una historia conocida y otra desconocida. Parejas tensiones se dan entre el texto sagrado, con su hermenéutica ni abierta ni, por revelada, libre para los católicos, y el texto profano, por definición ofrecido a interpretaciones libérrimas y que sin embargo compiten entre sí por pertinencia y por riqueza. La *maniera* alegórica de Alicia Parodi es diferente de la lecturas de la Biblia como un texto literario o de textos literarios con los instrumentos de la hermenéutica bíblica –tendencias representadas ejemplarmente en el siglo XX, cada una, por Northrop Frye y Frank Kermode.

Que las interpretaciones sean, al menos potencialmente, ilimitadas no significa que sean todas legítimas, ni válidas. El psicólogo suizo Carl G. Jung, a quien Alicia Parodi cita con relativa abundancia, muchas veces ha sido declarado culpable de encontrar, en cualquier texto literario, un repertorio limitado de arquetipos. Más acá de evaluar la riqueza de la teoría y la clínica junguianas, cuyo estilo intelectual no resulta desafecto a Alicia Parodi, la literatura se vuelve *ancilla psychologiae*.

Como Hércules en la encrucijada, aquí el lector de la crítica de Alicia Parodi, y acaso aun más el cervantista, no puede dejar de plantearse una serie de preguntas, a pesar de que eluda las respuestas. La sola mención de Hércules alude a este problema. ¿Por qué la composición alegórica cervantina ha de estar guiada por los misterios de la Trinidad y la Encarnación? ¿Qué diferencias hay entre una lectura alegórica y una lectura mítica? ¿Hay un «mito cristiano» subordinante y mitos paganos subordinados? O bien, ¿cómo se replantea la cuestión en las categorías, beneméritas para el cervantismo, de historia y poesía? Desde cierta perspectiva, estas preguntas ciñen y contienen dentro de sí sus respuestas.

En la más extensa y más penetrante exposición que conocemos de la obra crítica de Alicia Parodi, Juan Diego Vila desarrolla una apología de la *maniera* alegórica, cerradamente argumentada desde una «óptica culturalista» (21). Parece conveniente citar completo un pasaje donde se encuentra el núcleo de una demostración que sólo puede calificarse de irrefutable:

Para Parodi, entonces, no hay posibilidad de lecturas alegóricas de Cervantes porque ella sea una lectora sagaz, iluminada y más avezada que el conjunto de críticos que la precedieron –con lo cual su lectura seguiría siendo *un mero acto de fe*–, sino más bien porque para la cultura del 1600 español la alegoría era un mecanismo de significación omnipresente y ella nos lo demuestra a través de la recuperación de textos de otros autores [...] (21).

Vila enumera algunos de los muchos aportes de Alicia Parodi a la crítica cervantina, hallazgos que cualquier filología positivista ya nunca podrá hacer a un lado, una vez publicados. «Casi cuatro siglos de crítica sobre este texto tornaban impensable, a priori, que se pudiera reparar en algo que no cayera en lo ya dicho por otro» (26), y sin embargo Vila puede citar, como los lectores leer en la obra de Alicia Parodi, importantes ejemplos de esto. Como la presencia de variantes en el texto de la profecía de la bruja Cañizares de El coloquio de los perros, o de la doctrina medieval del *integumentum* en el «sabroso y honesto fruto cervantino». Conocimiento del texto bíblico, conocimiento de la historia de su interpretación son la propedéutica del tipo de crítica alegórica que escribe Alicia Parodi, pero esa crítica no consiste, sin embargo, en esa imprescindible *Quellenkritik*.

La de Vila es la justificación histórica, y aun historicista, de un método ahistórico, o que encuentra su propia y última justificación por fuera de la historia humana. El mismo Vila apunta sesgadamente al señalar, con justo desprecio intelectual, que «muchos críticos que vacilarían a la hora de aceptar una lectura alegórica de Cervantes, no tengan muchos reparos si se trata, en cambio, de una ‘moderna’ lectura psicoanalítica» (22). Porque el psicoanálisis funda su legitimidad sobre el «acto de fe» en el inconsciente, que es ahistórico. Sin embargo, es cualitativamente diferente la creencia en una construcción que la fe en Dios, que no es criatura.

En el alegorismo de Alicia Parodi, no se trata de la reconstrucción arqueológica de un horizonte intelectual, de un sistema de ideas y creencias donde coexistían, recíprocamente implicados, principios de composición literaria y de interpretación. La existencia de ese horizonte es la prueba de la utilidad de los resultados de la crítica de Alicia Parodi para los críticos culturalistas, pero no es tampoco la justificación última de esa crítica. Porque la crítica de Alicia Parodi implica el rechazo del relativismo, y la creencia en el absoluto: su perspicacia es inaccesible al crítico culturalista, porque proviene de una creencia teológica no condicionada por el horizonte del 1600 ni por el del 2000. En este sentido, argumentando *a contrario*, aunque sin contradecir a Vila, la crítica de Alicia Parodi es un *acto de fe*. Y en otro plano, la crítica que Alicia Parodi escribe demuestra lo que tiene de irreductible toda experiencia verdaderamente directa. Su dimensión, y su aspiración, es ontológica, inclusive antes que metafísica: el «gran milagro inicial de la Encarnación de Dios en el mundo» no es «una condensación de culturas, sino de niveles de ser» (119).

Ahora bien, ocurre que nuestra situación –según nos recuerda Alicia Parodi– no es tan diferente a la de los primeros exegetas. También nosotros pertenecemos a un mundo donde el sentido está ya dado, donde las imágenes ya están allí. Leemos de otro modo, pero asignamos sentido, y aun lo hacemos así aquellos a quienes nos falta la clave de la bóveda de toda interpretación: la hipótesis de un sentido último (Dios) y de un fin último (la salvación). Hoy el sentido nos parece siempre posible, pero nunca fundado. La autoridad de Dios y la de la tradición dejan su lugar a la responsabilidad de los lectores.

-II-

Les phenomènes de double vue ont toujours été, depuis qu'il y a des hommes et qui prophétisent, acceptés et niés avec la même bonne foi, ajoutons, avec la même légitimité. Mais le Voyant qui vient de prédire juste, prédit faux presque à la même minute

(Paul Bourget, *Le Démon de midi*, II)

La naturaleza no ha tenido redención, y el espíritu del mal se oculta entre las informes aguas, como en el primer día del mundo. El amor es una tentativa de amistad que, no hallando bastante compañía, gritaba: ¡Más! ¡Más! Y que, tras haber estado a punto de llegar, ya va más lejos que ella. Y allí, donde se había soñado una compañía, resucitan dos soledades

(Eugenio d'Ors, *Gualba*)

El avance de la lectura alegórica de Alicia Parodi sigue la marcha misma de su propio pensamiento, a través de una secuencia de preguntas cuyo encadenamiento resulta –para los lectores de esa crítica– a la vez lógicamente solidísimo e impredecible. Si es claro por qué cada pregunta precede a la anterior, es menos evidente por qué es ésta la que ahora se plantea, y no alguna otra vinculable de modo no menos plausible con la que la precede.

Para estudiar de cerca este proceder crítico, y único, de Alicia Parodi, conviene aquí limitarse a la crítica de un texto único. La importancia histórica y el valor literario que se atribuyen a la novela del licenciado Vidriera, su posición central en la colección de las *Ejemplares*, y el común conocimiento que de ella se tiene recomiendan su erección en *right case* como menos arbitraria que otras posibles. Desgraciadamente, aunque es uno de los aspectos más ricos y originales de la crítica cervantina de Alicia Parodi, sólo por excepción podremos siquiera mencionar las afinidades electivas de esta novela con las otras de la colección.

«Quién es éste: la inverosímil identidad de Tomás Rueda, sus círculos y bifurcaciones» ocupa también un lugar central en *Las Ejemplares: una sola novela* (115-128). «Alicia Parodi comparte con nosotros, en todo momento, sus certezas y sus dudas, sus dificultades y las solucio-

nes que encuentra», resume con acierto Vila (25). En la lectura del capítulo, podemos seguir a Parodi, re-suscitar sus *Novelas Ejemplares*, sus *Trabajos* como crítica, y al mismo tiempo, mostrar, por una lectura arborescente, cuán fructífero es su método –a lo que, para aquellos a quienes no asiste la única fe que importa, se reduce la alegoría.

La soledad de Tomás Rueda junto al río Tormes es el *incipit* de la novela, y el de Alicia Parodi. Es un «enigma», a cuya interpretación (que es «un camino») el lector «será instado hasta el final por un discurso particularmente hermético» (115). Es una Cisjordania textual: el resto de la novela será la Transjordania. Y habrá que cruzar el Jordán y llegar a la tercera parte de «Quién es éste» para encontrarnos, por efecto de la «densidad de planos» (56) con que Tomás figura a San Juan Bautista. Pero, como dirán las novelas decimonónicas, no nos adelantemos a los acontecimientos. Los personajes, en el método alegórico de Alicia Parodi, son más de lo que *representan*. En el principio, Tomás está solo. Así lo encuentran, «paseándose», «los dos caballeros estudiantes» (115).

En este *quasi locus amoenus*, más o menos edénico, Tomás es Adán. El privilegio de Adán es haber sido creado solo, según el segundo relato bíblico de su creación (*Génesis* 2, 18-23). Al final de la novela, ya no estará solo: encontrará otra soledad, su pareja. Interrogado cuando está «por las riberas de Tormes», Tomás (Adán sin ombligo) no dice quiénes son sus padres, pero anuncia que los honrará con sus «estudios», porque «de los hombres se hacen los obispos»; los caballeros «*infier[er]n* la respuesta negada» (115). La inferencia será esencial aun cuando, devenido licenciado, Tomás, ahora Cristo prefigurado por Adán, «siempre contesta preguntas» (*E.*, p. 120), pero de las respuestas debe inferirse lo que no se ha contestado, la pregunta por la identidad, el «quién es este»: Cristo ante los doctores de la ley (Lucas 2, 48-9).

El primer «indicador de identidad» (115) es el nombre. *Tomás* es espejo del río *Tormes*, es rodaja y rueda (de la Fortuna, pero también Rueda perfecta), es *vedro* anagrama de *ruedo*, es Santo Tomás, el apóstol que duda pero también el mártir católico inglés que no dudó y murió –como el Bautista– decapitado.

Los dos caballeros llevan a Tomás a Salamanca, como criado. Los números, en especial las oposiciones de 2 y 1, serán fundamentales en la novela, y bajo aquéllas subyace, obrando, una dinámica trinitaria. Aparecen aquí las «bifurcaciones» del título de Alicia Parodi, que «luego no resultan

tales» pues «cada descarte es reasumido en otro nivel» (116). Tomás elige los estudios y descarta el oficio de labrador, pero «no su condición» (116); elige las leyes, pero «más se mostraba» en las *litterae humaniores*.

Cuando sus amos terminan sus estudios, vuelven a Málaga, pero Tomás desea «volver a sus estudios y a Salamanca –que enhechiza la voluntad». Le dieron para que «se pudiera sustentar tres años», pero en el camino encuentra un hechizo mayor, benéfico (que se opondrá al maléfico de la mujer que, nueva Eva, buscará después tentar su albedrío y desencadenará su locura). Es el capitán Diego de Valdivia, «gentilhombre a caballo, vestido bizarramente». Viene acompañado de dos criados, inversión simétrica del grupo de tres de Tomás con sus dos amos. Diego y él quedan colocados en los lugares singulares, de las dos soledades que se encuentran. Diego «queda contentísimo» con la «buena presencia» e «ingenio» de Tomás; Tomás con la «bizarría» y «cortesano trato» de Diego. Parecían predestinados el uno para el otro: «hicieron camarada». «Tantas cosas» dice Diego, y «tan bien dichas» (*inventio* y *elocutio* de la retórica clásica), que Tomás opta por las armas en vez de las letras, se desvía de Salamanca y parte rumbo a Italia con su «compañero de cámara» (Covarrubias, s. v. *camarada*). Para ello, se traviste: cambia el negro por el color, «sus vestidos de estudiante por los de papagayo americano, con lo que retoma en un nivel apariencial la opción descartada» (116).

Sufre Tomás de Tormes en el viaje por mar. Después, el agua se transforma en vino, las «borrascas pasadas» en el «presente gaudeamus», no sin antes pasar por una iglesia con el capitán Valdivia. Las prefiguraciones edénicas y jordánicas se ven ahora dialectizadas por el milagro de las bodas de Caná, el último profeta se convierte en Cristo. Y el primer milagro es un milagro mariano, en esta primera ciudad italiana: la Virgen «es reina y señora de las ciudades, y del mundo» (117). No en vano ha llevado Tomás en una de sus dos faldriqueras las *Horas de Nuestra Señora*; no en vano el último vino del catálogo es el Descargamaría.

«En su viaje por Italia, nota lo que ve: desecha el comportamiento picaresco de los soldados y nace su admiración por Génova, más exactamente por los rubios cabellos de las genovesas y por las casas engastadas, como diamantes en oro» (116-7). Y admira «la gentileza y gallarda disposición de los hombres». Con un procedimiento no inhabitual en Cervantes, las mujeres son caracterizadas por un gentilicio y un

adorno, mientras que los hombres por su sexo y su virtud interna. De las genovesas Tomás admira el dorado marco de los cabellos, imagen petrarquesca, reconocidamente cultural y no natural; de la ciudad, una belleza no menos enjoyada y petrarquesca: «artificio, cuyo principio criatural está simbolizado por la mujer» (117)³.

Así *notará* Italia Tomás, para registrar «todo lo que ha de quedar en su memoria, potencia que se asocia más a su inclinación, las letras humanas, que a su estudio, las leyes» (17): «todo lo miró, y notó y puso en su punto». Del mar y del vino de Génova, Tomás parte a dos ciudades con río, «fresco» el de Florencia, «famoso y santo» el de Roma, que conecta «la civilización antigua» con los «mártires cristianos» (117) que ella misma produjo.

«Las tres ciudades en las que se detiene el autor, y nosotros con él, son Roma, Loreto y Venecia» (117). No se detiene Alicia Parodi, y nosotros tampoco aquí, en la diferencia entre el plan del viaje y el viaje efectivo de Tomás. En Roma advertimos un interesante problema metodológico: ¿cuáles son los límites de la adscripción de sentido alegórica? De la confesión de Tomás con un penitenciario dice Alicia Parodi que «*no tiene otro peso en la trama que decir: se trata de un hombre, y por lo tanto, un débil, un pecador*» (117). Es decir, la pecaminosidad de la humana naturaleza caída, la común condición de pecador del *homo viator*, el *nemo sine crimine* del pecado original (y que después citará el licenciado Vidriera). Por otras avenidas alegóricas, sin embargo, parece posible transitar. Una es la de hacer a la vez redentora y pecadora a «la grandeza y majestad romana». Otra es la polémica molinista, o acaso mejor antijansenista *ante litteram*, sobre la frecuencia de la confesión, y aquí transparece la confianza cervantina en las vías de la Gracia. Y, más importante desde el punto de vista del *Dichtkunst* de la novela, la confesión reencuentra al Tormes (Jordán) en el Tíber, porque el sacramento es una *metanoia*, una renovación del bautismo.

Las páginas siguientes de «Quién es éste» son especialmente veloces; el *raccourci* expresivo lleva a Alicia Parodi a acumular alusiones y asociaciones. Tomás, «un pésimo navegante», vestido de americano papagayo (la acuática Venecia es asociada con México), es, antes que

³ Advuértase aquí, *en passant*, el deslizamiento a un lenguaje del símbolo.

el genovés Colón, un «navegante del cielo» (118), y el Espíritu «aleteando sobre las aguas del Génesis» (119), y aun «un ángel que anticipa toda la creación hasta el fin de los tiempos» y cuya «admiración se centra en una mujer: la Virgen, en quien se encarna el Verbo» (119).

En el centro del círculo del viaje está Loreto, el santuario de la Virgen al que peregrinará Descartes cuando creía haber perdido la razón, y para agradecer el *cogito*. Allí está, por milagro, «el aposento donde se relató la más alta embajada». «Allí, en el centro del viaje, en el centro del mundo abarcado por la notación de Tomás, está el principio» (118). Y allí posiblemente Tomás se ve, como en un espejo, arrodillado ante el fresco principal de la sacristía de la Basílica de la Santa Casa, que representa a un Santo Tomás que introduce el dedo índice en la herida que dejó la Santa Lanza en el costado de un Cristo desnudo (obra de Luca Signorelli, 1479). En la locura, cuando «se desespera porque no lo toquen» (121), encontraremos la inversión con el apóstol. En el techo de la Basílica, ángeles, evangelistas, doctores de la Iglesia (un San Jerónimo). La puerta central de las tres del Santuario representa la expulsión del Paraíso Terrestre (obra de Antonio Lombardo).

Por Flandes, a donde ha ido «en compañía y camarada de su amigo el capitán», en anticipación tipológica del final de la novela, Tomás regresa a España. A menos que el hombre nazca de nuevo, como dijo Cristo a Nicodemo. Para Alicia Parodi, Tomás nace de nuevo en Salamanca, cuando deviene licenciado; por eso llama ella a la ciudad universitaria «tierra natal» (120) de Tomás. «Se recibe de abogado» (120), aunque la función del título salmantino lo acerca más a un jurisconsulto que a un litigante o a una judicante «persona de la Justicia» (120): las suyas son opiniones, no fallos. «Un lenguaje que establece una distancia: porque hay que descifrarlo» (120). El jurisconsulto debe responder preguntas, y eso hará el licenciado, primero en Salamanca, después en la Corte. Es el género de los *responsa prudentium* del Derecho Romano –sólo que aquí el prudente es un loco. Reunidas, las respuestas conformarán la «colección de apotegmas» (120)⁴, el género al que correspondería esta sección de la biografía de Tomás.

⁴ Donde Alicia Parodi cita a Edward Riley.

El pasaje al discurso directo es la novedad radical. «Tomás habla» (120): responde, como Cristo púber ante los doctores de la ley, como después Cristo ante el Sanhedrín. La primera vez que Tomás habla es una pregunta retórica: «¿Soy por ventura el monte Testacho de Roma?», singularizándose, al aludir a un monte por fuera del *septimontium* romano, como antes en el viaje a Italia Cervantes había hecho con el Vaticano.

En su primera respuesta, se identifica con Cristo al pronunciar las primeras palabras de la Pasión, «Filiae Hierusalén, plorate super vos et super filios vestros». Y patéticamente, «en su condición de loco fracturable» (121), también con las Hijas de Jerusalén –aunque no menos con el Cristo hombre en su vulnerabilidad sufriente.

La última respuesta es «casi un documento de identidad» (121): «Nadie se olvide de lo que dice el Espíritu Santo: Nolite tangere christos meos». Completando la cita de las Crónicas («et in prophetis meis nolite malignari»), Tomás es un profeta, un consagrado, un Cristo. La cita atrae, inexorablemente, otra, el «Noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrem meum» (Juan 20, 17). «La figura de Magdalena evoca a la dama de todo rumbo y manejo», (121), a la Eva deseosa que ofreció el membrillo a Tomás.

«Con la remisión de citas, Cervantes parece imitar la circularidad discursiva del profeta, cuya función no es predecir circunstancias futuras, sino corregir pecados a la vista de los designios eternos» (122). Con esto llegamos a uno de los puntos clave de la crítica alegórica de Alicia Parodi –que convierte a la «circularidad sagrada» en principio constructivo de la colección–.

-III-

Sero te amavi (San Agustín)

*Une circonstance toute fortuite en apparence. Je
n'hésite pas, moi, à la qualifier de providentielle*
(Paul Bourget, *Le Démon de midi*, I)

Se va a Flandes, para «valerse de las fuerzas de su brazo» (donde ya resuena sanguínea, corporal, milagrosamente la novela melliza, *La fuerza de la sangre*, con su anagnórisis de amor). Tomás se eternizará allí por unas armas que ya no excluyen a las letras, sino que se identifican, o unen por una unión casi hipostática. La progresión de las borrascas

pasadas al presente gaudeamus se ha cumplido. Tomás ya no está solo: está en «compañía de su buen amigo el capitán Valdivia», de quien sólo la muerte lo separará. Son los «mancebos a cantar juntamente aparejados» de la *Égloga III* del Garcilaso que Tomás llevó consigo en su primer viaje al extranjero. Un Garcilaso, por fuerza también, sin comentario.

En el bautismo se realiza la superación espiritual de la condición humana, con sus jerarquías, y se puede hablar, en este sentido, de una igualdad entre los bautizados, o entre los cristianos.

Para Ireneo de Lyon, el agua simboliza a la vez el principio espiritual de unión de todos los hombres en Cristo (como el agua une la harina para hacer las pastas), y el principio de vida sin el cual las almas morirían: «Nuestros cuerpos, por el baño del bautismo, han recibido la unión a lo incorruptible, mientras que nuestras almas la han recibido por el Espíritu. El hombre había caído en la transgresión y necesitaba el baño de la regeneración» (*Contre les hérésies* III, 17, 2 y V, 15, 3. Paris, Cerf, 2001, ed. de A. Rousseau).

Michel Fiedrowicz, *Principes de l'interprétation de l'Écriture dans l'Église ancienne*. Berne: Traditio christiana, 1998.

El agua natal del bautismo es también un agua letal, porque la purificación y el nuevo nacimiento pasan por el sacrificio y la muerte.

Ya desde Justino se formula la idea de que la regeneración bautismal sustituye a la generación sexuada (*Première Apologie*, 61, 5, ed. de A. Wartelle. París: Études augustiniennes, 1987).

El agua en la cual el catecúmeno muere a la vida terrestre y renace a la vida espiritual es también, simbólicamente, según Cirilo de Jerusalén, una tumba y un seno maternal

Catéchèses mystagogiques, ed. P. Paris. SC, 1993.

No es la carne del pecado sino el pecado de la carne el que ha sido aniquilado en Cristo, no su substancia sino su culpa (*nec substantiam sed culpam*). Tertuliano, *La Chair du Christ*, ed. J.-P. Mahé, SC, 1975 XVI, 2. Cf. Romanos 8,3.

Si la encarnación evita la relación sexual, no evita la madre, la mujer que puede dar cuerpo. María es una figura ambigua: femenina por su maternidad, pero de una feminidad desexualizada por su virginidad (ella ignora al hombre y sólo conoce a Dios). Representa, en este plano, menos a la mujer que a la carne sustraída al deseo y a la sexualidad.

¿Qué quiere decir nacer? El nacimiento no es lo mismo que el engendramiento: el Padre engendra eternamente al Hijo en el seno de la Trinidad, pero no hay ningún nacimiento. Nacer quiere decir: aparecer en la luz después de haber crecido en la sombra. Para conocer el día, de una sola vez, hay que haber madurado largamente en la oscuridad y haber tomado cuerpo. Hace falta tiempo antes del nacimiento.

Otra singularidad del personaje de María es que asocia la fecundidad a la virginidad. Es por su fe que la Virgen es fecunda, y es por ella que podrá encarnar a la Iglesia.

El pecado original resulta de la libertad misma. La mujer mala (Eva) viene a dar un nombre al exceso de libertad que llega a la incontinencia, al deseo desbordante que corrompe la voluntad.

Bibliografía cervantina de Alicia Parodi

I. Libros

1999. *Para leer a Cervantes*, ed. en colaboración con Juan Diego Vila, Buenos Aires: Eudeba.
2001. *Para leer el 'Quijote'*, ed. en colaboración con Juan Diego Vila, Buenos Aires: Eudeba.
2002. *Las 'Ejemplares': una sola novela*, Buenos Aires: Eudeba.

II. Ediciones escolares

1977. «El celoso extremeño» de Miguel de Cervantes. Estudio preliminar y notas de A. P. Kapelusz.
1981. «La señora Cornelia» de Miguel de Cervantes. Introducción de A. P. Buenos Aires: Colihue.

III. Artículos

1987. «*La española inglesa* de Miguel de Cervantes y la estética de las adversidades provechosas», *Filología XX*, Homenaje a Celina Sabor de Cortázar, pp. 49-64.

1989. «Los perros del coloquio y su forma verdadera (acerca de la poética de la lectura en *El casamiento engañoso y coloquio de los perros*)», en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Asociación Argentina de Hispanistas, pp. 239-253.
1990. «El episodio del cautivo, poética del *Quijote*: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, pp.433-441.
1993. «Nueva relación de la historia de capitán cautivo, la hermosa Zoraida y el hermano oidor», en *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas (Buenos Aires, 1992)*, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, «Dr. Amado Alonso», Asociación Argentina de Hispanistas, 2, pp.765-776.
1994. «Los nombres, el nombre de *Las dos doncellas*», *Cervantes. Actas del Simposio Nacional «Letras del Siglo de Oro Español»*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, pp. 117-130.
1995. «La estructura alegórica del *Quijote* de 1605», en *Actas del III Cindac*, Napoli: I.U.O., pp. 441-446.
1998. «Quién es éste: la inverosímil identidad de Tomás Rueda: sus círculos y bifurcaciones», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 469-480.
1999. «Los hermanos Carriazo: antes y después en *La ilustre fregona*», en *Para leer a Cervantes*, Buenos Aires: Eudeba, 161-170.
2001. «Novela y comedia de La señora Cornelia», en Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado (eds.) *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid: Castalia, pp. 495-501.
2001. «Las *Ejemplares*: fin de la colección, fin de los tiempos», en *Fin (es) de Siglo-Modernismo*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 49-54
2001. «Miguel vs. Anselmo y Lotario, en 'El curioso impertinente' (*Quijote* I, 33-35)», en *Homenaje a Carlos Orlando Nállim*, Mendoza: UNC, pp. 381-394.

2001. «Lepanto en las *Ejemplares*», en *Volver a Cervantes*, ed. de Antonio Vernat Vistarini, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp.47-52
- 2001.»*Fides y Ratio* en 'El curioso impertinente (*Quijote* I, 33-35), en *La universidad para un nuevo humanismo*, Buenos Aires: Eudeba-Educa.
2001. «San Juan, un santo estructurante para el *Quijote* de 1605», en *El hispanismo en la Argentina*, San Juan: UNSJ, pp.81-86.
2001. «El *Quijote* de 1615: la cabeza. Apuntes para una estructura », en *Para leer el 'Quijote*, edición de Alicia Parodi y Juan Diego Vila, Buenos Aires: Eudeba, pp. 265-278.
2003. «La cuestión de la hermandad en el *Quijote* de 1605: el episodio del vizcaíno», en *Escrituras/Reescrituras. Estudios críticos de Literatura española*, II, Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 11-22.
2004. «La cuestión de la hermandad en el *Quijote* de 1605: los galeotes», en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, coordinado por Pierre Civil, Madrid: Castalia, pp.1065-1069.
2004. «Durandarte: representación y verdad en el *Quijote* de 1615», *Bulletin of Spanish Stuidies, Cervantes Essays in Memory of E.C. Riley on the Quatercentenary of 'Don Quijote'*, LXXXI, 4-5, pp. 529-540, edited with an Introduction by Jeremy Robbins and Edwin Williamson.
2004. «San Pablo, o sólo Dios sabe quién, en el *Persiles*», en *Peregrinamente Peregrinos*, Ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp.807-818.

IV. Trabajos en prensa

«San Pablo: caídas, raptos, agujones y agujas en la representación del *Quijote* de 1615», en *Actas del V Congreso Letras del Siglo de Oro español*, realizado en Bariloche: Universidad Nacional del Comahue, abril de 2003.

«La filología del rebuzno en el *Quijote* de 1615, desde el capítulo 16 al 28/29», para el *Homenaje a Ana María Barrenechea*, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en 2003.

«El Papa Luna, un hilo para recorrer el *Quijote* de 1605», en las *Actas del Congreso Internacional del GRISO*, Navarra, septiembre de 2003.

«La lectura apofática en el *Quijote de 1605*», en *Actas del VII Congreso Argentino de Hispanistas*, Tucumán, mayo de 2004.

«El retrato de Dulcinea desde la lectura apofática» para el *Homenaje a Cervantes* en la Editorial de la Universidad de San Pablo.

«La composición del retrato de Dulcinea (*Quijote*, I, 31)» para el *Homenaje a Cervantes*, tributado por la revista *Mapocho*, de la Biblioteca Nacional de Chile, ed. Eduardo Godoy Gallardo.

«El grave eclesiástico, un nudo en la trama del *Quijote* de 1615», leído en el Congreso Internacional. «Debates actuales. Las teorías críticas de la Literatura y la Lingüística», Buenos Aires, 18-21. 10. 04.

«Cruzar las aguas: un indicador de lectura apofática», leído en el Congreso Internacional «El *Quijote* desde América», Puebla, febrero de 2005.