

Juan Diego Vila

«¿Adónde estás, puta? A buen seguro que son tus cosas éstas»:

Maritornes entre la sujeción injuriosa y la conversión

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 519-539

«¿ADÓNDE ESTÁS, PUTA?: A BUEN SEGURO QUE SON TUS COSAS ÉSTAS»: MARITORNES ENTRE LA SUJECIÓN INJURIOSA Y LA CONVERSIÓN

I.

De un modo imperceptible, como si se tratara de un neutro comentario sobre la praxis historiográfica de Cide Hamete Benengeli que se explicita al promediar el capítulo 16 de la Primera Parte del *Quijote*, la voz narrativa desgrana una aparente digresión por medio de la cual se labra una estratégica reconfiguración perceptiva de la inmensa mayoría de los lectores atentos y –claro está– de la tradición crítica. Pues no es casual que, entre el tiempo del previsible reposo nocturno y la anterior llegada a la venta con su interludio de diálogos con las mujeres allí presentes y curaciones de los maltruchos protagonistas, se explicita la noción de desvío elocutivo:

porque era uno de los ricos harrieros de Arévalo, según lo dice el autor desta historia, que deste harriero hace particular mención porque le conocía muy bien, y aun quieren decir que era algo pariente suyo. Fuera de que Cide Mahamete Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra (I, 16, p. 114)¹.

La historia debería concentrarse en Sancho y don Quijote, debería demostrar, signada por el criterio de relevancia, que quienes cuentan son los recién llegados pero, de un modo sorpresivo, se sume a los consumidores de

¹ Cervantes: 1983. El *Quijote* se cita siempre por esta edición –salvo mención explícita en sentido contrario– indicándose la parte en números romanos, el capítulo en arábigos y, a continuación, la página.

la fábula en un cauce alterno no exento de sobresaltos. Dado que la digresión gesta una cicatriz en el texto donde contienen la voz del enunciador primero en árabe de las aventuras, aquel que posee la continuación del relato, y, desde otro ángulo, la indisciplinada oralidad del autor que no se contenta con el esperable desdibujamiento de su persona en el proceso de narrar.

El autor anhela devenir comentarista de Cide Hamete y, en función del ejemplo de su escritura, sugerir que puede ser un teórico de la ficción. Razón por la cual, por puro y exclusivo capricho semiológico, estima pertinente hacerse notar. Señala motivaciones referenciales que guían la escritura del árabe –inmortalizaría la figura del harriero de Arévalo porque, quizás, era pariente suyo–. Explicita, a renglón seguido, las valoraciones de la jerarquía historiográfica del texto fuente –queda demostrado que Cide Hamete es muy curioso y muy puntual en su oficio porque no descuida aspectos mínimos y rateros–. Al tiempo que, conclusivamente, censura a todos aquellos que, preciándose de historiadores graves, han desatendido el ejemplo práctico que supone el arábigo, quien no ha olvidado «lo más sustancial de la obra».

Este desvío elocutivo gesta una grieta difícilmente restañable en el cuerpo ficcional pues instituye dos puntos de notorio desequilibrio en la historia. El primero de ellos es el que se sigue de la contradicción legible respecto del tipo de escritura que se busca celebrar. Cide Hamete no descuida lo mínimo y ratero y esto le valdría el privilegio de resultar parangonado a un canon de lo historiográfico por atender a «lo más sustancial».

Sería claro que el valor de la historia puede ser puesto en entredicho y que éste no se dirime por el estándar referencial de lo narrado. Pues en el trasvasamiento de lo real al orden imaginario de la escritura los protocolos de naturalización de lo escrito alertan, en sus desacoples, sobre ciertas desarmonías perceptivas de lo social. Pues el *excursus* sobre el arriero de Arévalo, válido desde el plan de escritura que la pluma adopta, viene a señalar un disenso sobre la jerarquía de ciertas figuras en la vida, ya que allí, cada cual desde su lugar, es el protagonista de su existencia.

La escritura supone un continuo ejercicio de opciones. Y desprevenido sería el lector que creyese que lo real se debe interpretar con la mediación protocolar de la letra impresa. Y no es un detalle menor que esta fractura de la ilusión natural que el autor alienta se cimente en el preludio del momento de supuesta mayor insignificancia: cuando el sueño del caballero y del escudero debería legitimar, en la óptica del escriba, el olvido de sus preeminentes figuras ficcionales.

Este contexto es el que deberíamos tener presente para atender al segundo punto de inestabilidad ficcional que se cuele por la intromisión del comentario bajo análisis, puesto que la valorativa controversial que se despliega se gesta al amparo de un recuerdo en punto alguno ingenuo. El detalle de que entre las criaturas narradas en la escena no sea don Quijote el único que goza de la prerrogativa de un historiador que sigue sus pasos, dado que la figura de Maritornes parecería dispuesta a disputar la atención de los lectores pues,

también ella, se ha revelado dócil al discurso que las infinitas lenguas de la Fama han articulado sobre su persona:

Y cuéntase desta buena moza que jamás dio semejantes palabras que no las cumpliese, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumía muy de hidalga, y no tenía por afrenta estar en aquel ejercicio de servir en la venta, porque decía ella que desgracias y malos sucesos, la habían traído a aquel estado (I, 16, p. 114).

De lo que se sigue que la intervención ulterior del autor carece de la objetividad y pretextada asepsia historiográfica, habida cuenta de que –como al lector le consta– cuando se valoriza a Cide Hamete porque atiende a acciones «tan mínimas y tan rateras» se está instituyendo, en la contienda discursiva, el privilegio de la pluma sobre la voz y, en forma aneja, la natural minorización de la «buena moza».

Puesto que sus acuerdos eróticos con el arriero de Arévalo, a la par de su micro-biografía, son el claro referente de lo nimio que la mayestática fábula del protagonista tolera. Ejemplo de tolerancia totalizadora que granjea el mérito narrativo de narrar «lo sustancial» a condición de que no se altere el consenso predicado de que todo cuanto atañe a Maritornes habrá de ser insignificante y corrupto puesto que, conforme se creía, las ratas y lo propio de ellas se engendraban en la degradación. Conceptualización que incide en la definición léxica de «Ratero», término para el cual Covarrubias recordaba en su *Tesoro* que se aplicaba al «hombre de bajos pensamientos, tomada la metáfora de ciertas aves de rapiña que cazan ratones»² («Ratero», p.850).

Una evidente tensión entre materias altas y bajas –sugerida por la metáfora naturalista (Rodríguez de la Flor: 1999: 59-83) de las aves de cetrería que pervierten su soberanía consagrándose a la guerra con ratones y ratas– emerge en la contienda discursiva que se evidencia cuando el autor recupera la memoria de Maritornes, ese excedente figurativo que distrae al lector de la saga de don Quijote. De lo que se sigue que el desvío elocutivo hace aflorar una torsión temática. Fenómeno que también ha impactado en la crítica consagrada al pasaje. Dado que es gesto repetido de los análisis atenuar la relevancia de esta figura femenina.

En efecto, desde una óptica estrictamente temática-argumental la valía de la «buena moza» luciría degradada por cierta moralina que impacta en la *forma mentis* crítica. Maritornes es moza de mala vida y no quedan dudas, en un nivel conductual, que su desempeño puede ser, a ratos, prostibular (Laskier Martín: 2008) aunque figure como parte del servicio de la venta.

² Covarrubias: 1994. Todas las definiciones tomadas del *Tesoro* se indicarán precisando la voz, entre comillas simples, y la página.

Ergo es bien lógico inferir que su significancia debería verse reducida a la carnavalesca y grotesca aventura del paso nocturno donde se representa la fallida sexualidad de ella con su arriero de Arévalo y, además, la delirante e imposible carnalidad del caballero (Vila: 2008: 75-152). El *Quijote* no es –ni debería serlo– documento etnográfico sobre el quehacer de las putas (Hsu: 2002) sino, antes bien, mayestática parábola de un novel caballero andante.

En estrecha vinculación con lo precedente es posible precisar cómo muchos de los abordajes intentados desatienden otros pasajes novelescos en los cuales Maritornes también tiene intervención. Disposición analítica que no se corresponde con la evidencia textual, pues aún cuando se admitan visiones reductivas de lo representado en I, 16, no puede ignorarse que intervendrá en un debate femenino sobre preferencias ficcionales y que, más adelante, urdirá una burla al caballero con la complicidad de la hija de Juan Palomeque el Zurdo. Motivo por el cual no es exagerado inferir que Maritornes no resulta presentada, de un modo excluyente, como una prostituta –aunque el ventero crea lógico proferir insultos que así la cosifican– porque, en definitiva, la razón de su presencia en la fábula se dirime en el recordatorio metaficcional de la imposible reducción figurativa de su totalidad.

Pues así como no hay una única versión respecto de todos los sujetos representados –la fama de Maritornes es claro ejemplo de ello–, también se nulifica el ilusionismo totalizador cuando las acciones de este personaje minorizado exceden los claros lindes de las predicaciones al uso (Johnson: 1990: 125-136; Joly: 1996: 165-180; Redondo: 1998: 147-169).

Circunstancia por la cual esta tensión entre la totalización y los desvíos, en el nivel de los enunciados y de la misma enunciación, se dirime en una escena para la cual la descripción del narrador acota sus didascalías. Pues si don Quijote es el protagonista consagrado a la totalización mayestática, lógico debería resultar que duerma «con los ojos abiertos como liebre» (I, 16, p.114), sugiriéndose, así, que nada podría ni debería escaparse al control escópico del historiador arábigo.

Al tiempo que, en paralelo, se precisa que todo ocurrirá en un ámbito agujereado y sombrío –«don Quijote estaba primero en mitad de aquel estrellado establo» (I, 16, p.114)–, como el espacio prototípico de los ratones que así se llaman porque roen, corroen y son peritos en horadar superficies y generar puntos de fuga. Espacio inestable que, conforme la acción progrese, habrá de llenarse y vaciarse, incesantemente, con otros personajes.

Y si no es arriesgado sostener que don Quijote pretendía reposar en erótica ratonera, no debería callarse la inversión risueña que se gesta entre la figura alta y la degradada que concitan la atención del narrador. Pues si Maritornes ingresa en penumbras porque se ha comprometido con la palabra dada (Gerber: 2006), don Quijote quedará expuesto a sus propios ratones, al lúbrico laberinto en que sus deseos se atropellan y no encuentran la vía idónea para hacer el agujero de huída.

II.

La percepción de la figura de Maritornes pende, condicionada, de la presentación literaria que la voz narrativa adopta para hacerla ingresar en la ficción:

Servía en la venta asimismo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del uno ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera (I, 16, p. 112).

El grotesco que organiza su descripción física³ no deja margen a equívocos puesto que si la fealdad la margina de cualquier potencial concreción petrarquista al uso, no es menor la información legada por esa «nariz roma» y por los déficits oculares. Ya que, como la *Lozana andaluza* de Francisco Delicado lo precisaba (Bubnova: 1990), la degradación estética resultante de esas máculas físicas solían ser signos inequívocos de las sifilíticas mujeres (García Verdugo: 1994). A lo cual hay que agregar la risible concesión que organiza el señalamiento de otros valores, supuestamente positivos, como el ser gibosa.

Que la dimensión estética no es el punto fuerte de esta figura femenina es un aspecto que se confirma cuando se explicita el contrapunto descriptivo gestado entre la realidad y la distorsión perceptiva y fantasiosa que realiza el andante cuando coacciona a la moza a sentarse junto a él en el lecho penumbroso:

Tentóle luego la camisa, y aunque ella era de harpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio; pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol oscurecía. Y el aliento que, sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero, vendida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto, ni el aliento, ni otras cosas que traía en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera harriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura (I, 16, p. 115).

La hilaridad de la secuencia ha sido factor determinante para que todo cuanto incumba a Maritornes se piense desde el atalaya censor de la fealdad.

³ La descripción de Maritornes abre lo que podría definirse como isotopía de las feas, pues su retrato parece explicitarse no para suscitar deseo sino repugnancia (Fernández de Cano y Martín: 1993).

dad de su persona. Pues su inadecuación estética debería orientar cualquier otra consideración que de su figura se desee realizar. Ya que al carecer de todo tipo de belleza –la vileza de su oficio también coadyuva al descrédito–, la fealdad se impone como un escándalo. Maritornes sólo ha podido granjearse el reconocimiento que salda el interés por la decadencia física y moral.

Y si bien podríamos señalar que esta mengua estética propia de lo monstruoso (Miñana: 2007) la hermana con don Quijote (Torres: 2002) quien, en cambio, ha tenido más fortuna ante análoga carencia, es oportuno explicitar aquellos datos que el texto lega sobre Maritornes y que la crítica no ha sabido integrar para producir otro tipo de lecturas. Dado que estos datos provienen tanto de los dichos de la voz narrativa cuanto de las acciones mismas y el discurso directo de esta figura.

Entre las variables señaladas por el narrador ya habíamos comentado cómo el cultivo de diversas promesas le había granjeado cierta trascendencia en el orden de lo memorable. Maritornes supera la anonimidad por medio de la promesa y este ejercicio discursivo es también vector regulador de la empresa caballeresca de nuestro andante. Mas no es éste el único punto de aproximación al sino de don Quijote. Pues si éste, originariamente, era un «hidalgo de los de lanza en astillero» (I, 1, p. 23) antes de transformarse en caballero andante, Maritornes, a su turno, «presumía muy de hidalga».

Que uno y otro sean concreciones degradadas del estamento de los hidalgos es hipótesis crítica que no debería infravalorarse, como también podría serlo que la pretextada hidalguía de la prostituta sea otra ensoñación delirante más (Rey Hazas: 1996). A lo cual cabe agregar la aparente incongruencia de una hidalga que trabaja en una venta y ejerce, solapadamente, la prostitución: «no tenía por afrenta estar en aquel ejercicio de servir en la venta, porque decía ella que desgracias y malos sucesos la habían traído a aquel estado» (I, 16, p. 114).

En efecto, si en algo difieren las hidalguías de uno y otro personaje es en el detalle de que para don Quijote es parte de un pasado que con voluntad amnésica desea clausurado porque, presumiblemente, sea un motivo de vergüenza, en tanto que, por el contrario, la «buena moza» de la venta se posiciona en el simbólico territorio del orgullo. Tensión que podría subsumirse en la oposición simbólica que opone dos constelaciones discursivas que narran, en tiempos de Cervantes, los sujetos de la infamia: la masculina y vergonzante familia de los pícaros frente a la estela femenina y orgullosa de la celestinesca.

Y merece recuperarse también el muy claro señalamiento de que Maritornes no es hija de la tierra que mora sino que es «moza asturiana». El gentilicio no es una predicación neutral, máxime en la cultura imperante entonces propensa a la detección de esencias definitorias y caracterizadoras de los individuos en trazos próximos al estereotipo. Estrategia semiótica que impacta en la definición que nos brinda Covarrubias de «Asturias»:

Dicen algunos que (en) la lengua vascongada vale tanto como tierra olvidada, por el poco trato que se tiene en ella, a causa de su aspereza y esterilidad. Otros dicen haber tomado ese nombre de Astur, capitán griego que pobló en esta tierra a la vuelta de la destrucción de Troya, o de un río que corre por aquella región llamado Asturia. (...) y entre otras poblaciones que fundaron fue una llamada Astarica, que después se llamó Astorga y juntamente dieron nombre a la región que agora llaman Asturias («Asturias», 132).

Que Maritornes sea encarnación evidente de «aspereza y esterilidad» es difícil negarlo. Su fealdad, incluso con prácticas eróticas censurables, la emplaza en las antípodas del imaginario de la fertilidad. Y también es útil la precisión de que el nombre provendría de un río pues los lexicógrafos coinciden en que la base **stuhr* es usualmente frecuente para figurar, en cursos hídricos, que son anchos y, por extensión, vienen a significar «paso infranqueable». Datos todos ellos, que en el nivel físico, coinciden con la descripción de la moza «ancha de cara». ¿Es grotesca sugerencia que Maritornes sólo sería accesible carnalmente si todo permaneciese a oscuras y su rostro no fuese contemplado? ¿Se pretendió figurar que, cual Medusa (Resina: 1991) moderna, su fisonomía es apotropaica?

Y también es muy sugerente el detalle de que «Asturias» pueda tener su origen en el epónimo «Astur», también antecedente de los «Astures», población previa al dominio romano de la península, puesto que los estudios antropológicos sobre ellos coinciden en una particularidad definitoria, el detalle de haberse organizado en estructuras matrilineales con ribetes próximos a un matriarcado. Las astures heredaban, eran propietarias, había que pagar por ellas para desposarlas, elegían las consortes a los hombres del clan y asumían, incluso después de parir, las prácticas y oficios típicos de los varones quienes, a su turno, moraban y se consagraban a las labores hogareñas.

Maritornes concentra los valores de una contracultura. Recibiría de las ilustres astures –moradoras primeras de su terruño– las disposiciones que la virilizan –la seguridad intergenérica e, incluso, un orgullo erótico impropio de las buenas mujeres en su tiempo– y puede lucir afiliada, en la coordinada imaginaria, al mundo de la celestinesca, estertor ficcional del matriarcado. A ello hay que agregarle otro dato: el de un desempeño o interacción prioritaria entre mujeres. Variable que define a la única otra criatura de la novela que es presentada como asturiana: doña Rodríguez (Vila: en prensa).

El segundo eje de trazos definitorios de la asturiana, índices construidos en escenas o diálogos en los que la misma figura participa, nos guían a una serie de prácticas concretas diversas del reduccionismo erótico: leer y burlarse.

III.

El universo de la lectura oralizada, cuya escenificación más acabada es el consumo colectivo de *El curioso impertinente*, es el que aclara por qué Maritor-

nes integra el grupo de lectores y lectoras representado en la fábula. El lector recuerda que Dorotea ya había adelantado –y demostrado– que en su pasado sus lecturas excedían el confín de la literatura devota con que imposta decencia y conductas virtuosas presumiblemente en entredicho y también tiene presente, a la luz de los dichos de Cardenio, que Luscinda su prometida era afecta a la literatura caballeresca. Más nunca se había gestado una escena de consumo ficcional en proceso y en sintonía con la misma acción.

Por eso importa señalar que las escenas de crítica literaria ligadas a la lectura de *El curioso impertinente* son dos. Una previa, de carácter proléptico, que reflexiona, genéricamente, sobre el impacto de lo impreso en cada sujeto. Y, en segundo orden, la evaluación crítica del mérito y razonabilidad de la fábula ya gustada.

Este diverso enfoque metaliterario es el que naturaliza una aptitud impensada para la «asturiana», la posibilidad de juzgar la generalidad de las ficciones oídas. Y es también el que permite hacer aflorar, como tema discursivo, la posible edificación de un gusto femenino que oriente las valoraciones de lo escrito:

–Y yo ni más ni menos –dijo la ventera–; porque nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos estáis escuchando leer, que estáis tan embobado, que no os acordáis de reñir por entonces.

–Así es la verdad –dijo Maritornes–; y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles.

–Y a vos, ¿qué os parece, señora doncella? –dijo el cura, hablando con la hija del ventero.

–No sé, señor, en mi ánimo –respondió ella–; también yo lo escucho, y en verdad que, aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oírlo; pero no gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras; que en verdad que algunas veces me hacen llorar de compasión que les tengo.

–Luego, ¿bien las remediárades vos, señora doncella –dijo Dorotea–, si por vos lloraran?

–No sé lo que me hiciera –respondió la moza–; sólo sé que hay algunas señoras de aquéllas tan crueles que las llaman sus caballeros tigres, y leones, y otras mil inmundicias. Y ¡Jesús! Yo no sé qué gente es aquélla tan desalmada y tan sin conciencia, que por no mirar a un hombre honrado, le dejan que se muera o que se vuelva loco. Yo no sé para qué es tanto melindre: si lo hacen de honradas, cásense con ellos, que ellos no desean otra cosa.

–Calla, niña –dijo la ventera–, que parece que sabes mucho destas cosas, y no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto (I, 32, p. 253).

La literatura, tal como coinciden la ventera y Maritornes, habilita un tiempo fuera del tiempo de forma tal que las vivencias de la cotidianidad

–claramente sugeridas por el señalamiento de los malos modos del ventero– quedan suspendidas. Leer es el permiso necesario para franquear los lindes de un disciplinamiento perpetuo de los hombres para con las mujeres, constantes sujetos de crítica, reconvenciones u órdenes a respetar⁴. Y es evidente que toda ficción se acrisola, en la intimidad de cada individuo, por la capacidad sustitutiva de lo real⁵. Proceso en el cual recuperan, sobre la sistémica vejación simbólica del hombre del hogar, la posibilidad de auscultar, imaginariamente, un mundo otro, un universo en el cual, quizás, les fuere dado tener experiencias diversas, definirse por otras variables –autorizaciones y prohibiciones que funden subjetividades diferentes–, pensar, en definitiva, que de vivir otra vida accederían a comarcas de libertad y realización personal que hoy sólo conocen como destinos abortados en la propia realidad⁶.

El caso de la hija de la ventera es ejemplar en múltiples sentidos. Pauta una diferencia sustantiva con el colectivo masculino: la declarada afición a las escenas románticas tan diversas de aquellas en las cuales la masculinidad se dirime según ritos violentos, combates y aniquilación de otros semejantes –reales o imaginarios–. A ella la lectura le ha avivado la disposición a pensar que lo mejor sería no replicar las prácticas de rechazo de los enamorados quizás porque en la propia cotidianeidad no los tiene a su alcance. Y así su madre avizora el peligro: «no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto».

En tanto que el comentario de Maritornes despliega un *quantum* consolatorio inequívoco. Tiene en claro que el discurso sobre el deseo y las posibles prácticas amorosas se encuentran sujetos a permisos culturalmente establecidos cuya rigidez –para bien o para mal– la misma ficción litera-

⁴ Desde el modélico *De Instituto Foeminae Christianae* de Juan Luis Vives, cuya versión española comenzó a circular en 1528, son innumerables los textos de los humanistas que abordaron la disyuntiva de si el género femenino merecía algún tipo de alfabetización y si era lícito autorizarlas a leer ficciones. Puesto que el modelo de lector autorizado era, en la polaridad masculino-femenino, el hombre, y en el contrapunto adulto-joven, el mayor. Las mujeres, y más las jóvenes como Maritornes o la hija de la ventera, significaban, en la gramática de lectores autorizados, quienes concentraban una doble vía de desautorización (Ife: 1992).

⁵ Uno de los mayores ataques era el que se expresaba con la hipótesis de que la mujer lectora podía comprender y responder billetes eróticos, imaginar vidas aventureras bien diversas de las que les correspondían en la lógica de los estados femeninos siempre controlados por los hombres del hogar y, obviamente, valorar e interesarse por temáticas que supusiesen un interdicto para las de su condición –tal el caso de la apostura y los cuerpos de los batalladores caballeros–.

⁶ Las controversias gestadas en torno a la lectura femenina son particularmente ejemplares para comprender los postulados teóricos de Judith Butler (2001) quien sostiene que el principio básico de la sujeción es el reconocimiento objetivo de las autorizaciones e interdictos que regulan la existencia de cada individuo. El crisol de permisos y trasgresiones que se visualizaban a propósito de la lectura femenina es ejemplar testimonio que acompaña, sintomáticamente, la emergencia de los futuros debates sobre la condición humana de la mujer.

ria recepta⁷. Sabe distinguir que el amor correspondido o su búsqueda se reconoce en la mayoría de los casos como una trasgresión a los permisos tributados por el propio orden familiar y concibe que este cerco sobre el cuerpo femenino potencia el valor de algunas frente a la irrelevancia de otras para estas dinámicas intergenéricas. Y entre unas y otras comprende que la mejor parte se la llevan aquellas que, de un modo presunto, por estar custodiadas y adoctrinadas en la prohibición, gozan lo que otras con mejor disposición a la entrega no pueden.

La escena que la imaginación ficcional de Maritornes libera implica el reconocimiento de un destino ideal diverso del que, casi con seguridad, tendrá en la venta. Se sueña en brazos del galán, se imagina envidiada por otra que no puede lo que ella querría, se inscribe en un mundo donde repara el desvalor esencial con el que se sabe percibida. Dado que, no casualmente, las precisiones simbólicas con que configura su norte ideal no dejan margen para ambigüedades. Piensa que es «debajo de unos naranjos abrazada con su caballero» como el amor y la felicidad se construyen. Carencias reales que conceptualiza con la expresión «es cosa de mieles».

Que Maritornes ambiente su realización femenina más acendrada a la sombra de unos naranjos es testimonio de que comprende que aquello que orna y potencia el valor de las mujeres es su virginidad. Pues el naranjo –el árbol, sus frutos, sus flores– en la cultura simbólica del Medioevo y del Siglo de Oro, particularmente en la serie plástica, es atributo de los retratos y representaciones de la Virgen María.

Puesto que si los árboles suelen estar asociados a la fertilidad y las flores de azahar resultaban ser las preferidas para los tocados de las novias, alentándose cierta magia simbólica al prefigurar el premio de la descendencia gestada en la unión matrimonial, no hay que desatender que las naranjas, conocidas como «*aurea mala*» –es decir, «manzanas doradas, de oro»– resultaron conceptualizadas como una de las alternativas de mayor predicamento para precisar cuál podría haber sido el fruto prohibido del Paraíso que selló la caída de la humanidad.

Por eso las naranjas se perciben como motivo inexcusable para figurar la castidad, usualmente en representaciones de la Virgen, y, a su vez, para anunciar la redención humana, cuando el fruto es sostenido por el niño Jesús. Este motivo simbólicamente engarzado –virginidad, redención, resurrección– resultó testimoniado en los cuadros de Fra Angelico, Bellini, Botticelli, Tura, Pere Nicolau, Ghirlandaio, Van Eyck, Ucello, Massip e, incluso, en los bodegones de Zurbarán.

⁷ Repárese, por ejemplo, cómo en la ficción quintaesenciada se restituye, como sombra de la diada erótica de enamorados, la figura de una dueña que debería funcionar como guardián y garante de la pureza corpórea de la doncella al tiempo que, muy previsiblemente, sólo puede gozar, vicariamente, la vida que con seguridad añora y que, en su coyuntura funcional doméstica, con seguridad no está a su alcance.

Mas si pureza y redención son las variables simbólicas de los naranjos que amparan a la pareja es evidente, también, que coexiste la ambigüedad cognoscitiva de figurar el goce de esa unión proscripta y trasgresora como «mieles», representación secularizada del conocimiento del árbol del bien y del mal. Puesto que la miel y todo el universo de lo «dulce» son codificaciones del atractivo erótico de toda mujer desde una óptica masculina. Por lo cual muchas heroínas literarias figuran su atractivo irrefrenable para sus enamorados con nombres modelados sobre estos étimos (Lapesa: 1947; Heugas: 1969). Y dos de los ejemplos más logrados son, no casualmente, Dulcinea y Melibea.

IV

Ahora bien, que Maritornes encarne la dúplice potencialidad de ser tanto María como Eva no debería asombrar al crítico puesto que el étimo constitutivo de esta protagonista insiste, a través del constituyente «-tornes» del propio nombre, en la reversibilidad. Pues los significados rectos y derivados de «tornar» habilitan la posibilidad de interpretar el nombre como un imperativo mariano, es decir, «devenir María», «convertirse», «transformarse en». Maritornes, desde esta perspectiva, es personaje redondo y es figura de potencial totalidad.

Y es el valor del «rodar» lo que recuerda el derivado léxico «torno», propio de las iglesias donde se depositaban los expósitos, por inconveniencias sociales de los progenitores o por malformaciones naturales de la descendencia –variables éstas muy posibles para la prehistoria familiar que Maritornes y su fama callan–. Y el valor de lo rodadizo es también lo que aplica Covarrubias para interpretar el significado del nombre del río «Tormes» que así se pudo llamar «por criar piedras redondas» («Tormes», p. 926). Asociación no carente de significado si se retiene que en el Tormes nace el padre de la narración picaresca, codificación genérica que explicaría las anomalías constitutivas de Maritornes como personaje.

No es imposible, por otra parte, que si por «-tornes» atendemos a «torno» se piense que su figura remite al suplicio inquisitorial del potro puesto que si el reo resultaba atado a un «torno» desde el cual se tensaban las cuerdas de la víctima pendiente, con el objetivo de dislocar y arrancar sus extremidades; algo semejante terminará obrando, en su burla nocturna, Maritornes y la hija, pues dejarán colgado e inmovilizado a don Quijote desde el agujero del pajar.

Mas lo realmente constitutivo del destino cifrado en el nombre no puede desligarse del «Marí(a)-» con que comienza puesto que, como lo ha indicado Alicia Parodi (2008) en diversos abordajes, Maritornes anunciaría un tipo de modelización de las figuras femeninas de toda la Primera Parte del *Quijote*, el de aquellas hijas de María⁸ hechas a imagen y semejanza de María de Magdala, la señora de la Torre, arquetípica imagen de la prostituta arrepentida.

⁸ Redondo (1998a) recuerda que el nombre «María» se había popularizado como nombre prototípico de las mozas de ventas y mesones.

No se desatiende que la ecuación alegórica y la exégesis nominal puede encontrar detractores, mas si se insiste en este cauce es porque es el único idóneo para dar razón de una constante contradicción gestada en el nivel de la enunciación y del relato de los hechos, según la cual las censurables conductas de la moza de venta no se ven acompañadas con una adjetivación acorde que fije, en una escala valorativa explícita, su ruindad.

En efecto, sus oficios nocturnos y liberales promesas para el arriero parecen no impactar en la narración de Cide Hamete quien, en más de una ocasión, se muestra benévolo con su criatura. Al ser presentada por el narrador se nos dice que «Esta gentil moza, pues, ayudó a la doncella y las dos hicieron una muy mala cama a don Quijote, en un camaranchón» (I, 16, p. 112). En tanto que cuando sobrevengan los requiebros del caballero mientras es curado por las mujeres, habrá de acotarse «Confusas estaban la ventera y su hija y la buena de Maritornes oyendo las razones del andante caballero» (I, 16, p. 114).

Y no puede ignorarse que al conocerse el pacto nocturno y cómo se ha resuelto la malograda escaramuza erótica, los pareceres respecto de Maritornes no se alteran. Antes bien se le confieren destaques en la transformación memoriosa de lo ocurrido en narración.

Tras el manteamiento de Sancho la moza será la primera en apiadarse del maltrecho escudero: «Y la compasiva de Maritornes, viéndole tan fatigado, le pareció ser bien socorrelle con un jarro de agua, y así se le trujo del pozo, por ser más frío» (I, 17, p. 123). Y este gesto será potenciado cuando, ante el rechazo del agua, el escudero encarezca un cambio por algo más reconfortante:

rogó a Maritornes que se le trujese de vino, y así lo hizo ella de muy buena voluntad, y lo pagó de su mismo dinero: porque, en efecto, se dice della que, aunque esta en aquel trato, tenía unas sombras y lejos de cristiana (I, 17, p. 124).

Estas actitudes discordantes del estereotipo se prolongan en el capítulo 27 cuando el cura y el barbero abandonan la venta –«Despidiéronse de todos y de la buena de Maritornes, que prometió de rezar un rosario, aunque pecadora, porque Dios les diese buen suceso en tan arduo y tan cristiano negocio como era el que habían emprendido» (I, 27, p. 204)– y vuelven a retomarse en el capítulo 35 en ocasión en que, de regreso en la venta, sobreviene la aventura de los cueros de vino y la ventera resulta asistida por su «buena criada Maritornes» (I, 35, p. 288).

Circunstancias por las cuales el lector repara en uno de los ilusionismos más notorios de la prosa cervantina: el detalle de que la figura de Maritornes carga con la estigmatización de ser presentada como una pecadora cuando, para la historia, no resulta comprobable que sus prácticas concretas sean estrictamente propias de otra moza del partido más con la cual se ha topado el caballero. Puesto que con Maritornes se sugiere un calibrado desplazamiento.

No sólo porque su capital metálico tiene un origen verosímil para el relato por su trabajo como moza de venta, sino también porque jamás se precisa

ni explícita con claridad si las promesas al arriero se han gestado por voluntad libertina o, por el contrario, por oportunismo mercantil. Detalle por el que la injuria verbalizada por el ventero en la noche de la fallida escaramuza erótica adquiere una densidad diversa.

«¿Adónde estás, puta? A buen seguro que son tus cosas éstas» (I, 16, p. 116) grita, en la caliginosa noche, el ventero enfadado. Y el lector debe decidir si ordena su criterio interpretativo de esta figura conforme la reducción semántica que el insulto libera o si, por el contrario, se expone a significaciones más facetadas, de claro cuño humanista, donde cohabitan la miseria y la dignidad de cada cual.

Puesto que así como es bien claro que el insulto es siempre una palabra con poder ampliamente reductiva de la esencia del otro, una palabra con la capacidad de herir y lastimar y con la aptitud de espectacularizar la propia potestad dañina de quien la profiere para con el adversario hostigado (Eribon: 2001), es igualmente evidente que las varias modulaciones de la figura de Maritornes –el habla de su fama, el discurso de Cide Hamete– orquestan, ante el grito descontrolado de su patrón, un inquietante teatro sobre las limitaciones del lenguaje, sobre sus convencionalismos y sobre las tensiones que todo ejercicio de la palabra entraña.

Fenómeno ante el cual importa señalar cómo la misma verbalización ofendida del ventero replica las certezas que se desean incontrovertibles, para así desplegar un libérrimo uso y abuso del lenguaje, al tiempo que se admite, en otro plano, precisamente todo lo contrario. El ventero desea saberse autorizado a pretextar la seguridad de que la moza de la venta es una puta –de hecho así la ha llamado– mas se ve obligado a admitir, por la misma cláusula interrogativa, que ignora dónde está y que, por la incertidumbre de su emplazamiento, Maritornes se revela, cuanto menos, como una hembra que se resiste al encasillamiento. No está donde se puede y debe inferir que están las putas. Maritornes no está donde debería estar. Muy probablemente, por cierto, en el camino o a la puerta de la venta, donde las mozas del partido cautivan clientes. Pero está dentro, en la familia. Y su nomadismo explica la furia del propietario del lugar.

Y algo semejante ocurre con la traducción de los ruidos que lo han alertado sobre las inconveniencias que da por acreditadas. Apuesta, al buscarla con los gritos nocturnos y sin haberla visto o comprobado su suposición, que la responsable de su molestia es ella, mas no puede clarificar mayor claridad que una simple tautología subsidiaria de una pregunta retórica previa. Maritornes es puta y estas cosas, que seguro son de ella, son de puta.

V

Maritornes encarna un punto de indeterminación narrativa cuyo perfil oscila entre la monolítica condena de la injuria verbal –ser una puta– y, desde otra ladera, revelarse como prístina concreción de lo humano, confín simbólico en el cual la limitación opera como crisol dignificante de otras potencialidades.

Y esto es lo que explica que la narración se espeje y se regodee en el despliegue de un conjunto de inversiones legibles en un juego narrativo distorsionado. Pues si Maritornes ingresa a la fama crítica por las acciones que la novela le consagra en el capítulo 16, no puede desatenderse que en el capítulo 43 se replican variables estructurales casi exactas que nos conducen al juego lector de leer los desvíos.

Todo sobreviene cuando doña Clara ha concluido el relato de sus penas al tiempo que se dispone, ilusionada, a un sueño reparador en compañía de las otras mujeres reunidas en la recámara donde don Quijote había confundido a Maritornes con la hija del imaginario castellano que venía a sucumbir a sus encantos físicos y eróticos. Ahora, los datos brindados de la coyuntura narrativa son sustancialmente análogos:

Sosegáronse con esto, y en toda la venta se guardaba un grande silencio; solamente no dormían la hija de la ventera y Maritornes su criada las cuales, como ya sabían el humor de que pecaba don Quijote, y que estaba fuera de la venta armado y a caballo haciendo la guarda, determinaron las dos de hacelle alguna burla o, a lo menos, de pasar un poco el tiempo oyéndole sus disparates.

Es, pues, el caso, que en toda la venta no había ventana que saliese al campo, sino un agujero de un pajar, por donde echaban la paja por defuera. A este agujero su pusieron las dos semidoncellas, y vieron que don Quijote estaba a caballo, recostado sobre su lanzón, dando de cuando en cuando tan dolientes y profundos suspiros, que parecía que con cada uno se le arrancaba el alma (I, 43, p. 351).

En ambas secuencias se trabaja con el motivo del ingreso vedado a la recámara de alguien del sexo opuesto. Es claro, nos guste o no, que Maritornes estaba dispuesta a yacer con el arriero en tanto que aquí, conforme se explicitará, es bien evidente que ni la moza ni la hija de la ventera, «dos semidoncellas», no tienen la menor intención de hacerlo. Desvío que se busca potenciar por la explicitación notoria de, precisamente, una virginidad en entredicho. La burla es evidente porque quienes no pueden preciarse de ser doncellas tampoco se avienen a un interludio erótico con el paladín.

Bastará que las dos jóvenes llamen la atención del caballero para que conjeture que «otra vez, como la pasada, la doncella famosa, hija de la señora de aquel castillo, vencida de su amor, tornaba a solicitarle» (I, 43, p. 352). La indicación narrativa calla que la escena invierte la posición de asedio del nido amoroso. Pues si en la primera noche la penetración del espacio le correspondía a una masculinizada Maritornes, ahora, en sentido inverso, el andante será emplazado, estructuralmente, en lugar diverso de la femenil paciente espera. Desvío que apunta a poner en evidencia que tampoco así se puede consumir una aventura erótica.

Como en la primera noche, don Quijote insistirá, discursivamente, en dinámica triangulación de su deseo dado que entre la libido descontrolada de

la doncella y el caballero se interpone la promesa dada a Dulcinea y su amor por ella. Limitación que en la primera ocasión se contraponía al desborde táctil de don Quijote –pues tenía ceñida a Maritornes y palpaba su cuerpo sobre la camisa– y que aquí, inversamente, se centrará en el valor sinecdóquico y consolatorio de su fuerte brazo.

En efecto, un juego grotesco en torno a los brazos –y sus valores simbólicos– comienza a desplegarse. No será don Quijote quien retenga a la doncella que dice rechazar sino que aquí las dos jóvenes, fraudulentamente, inmovilizarán a don Quijote manteniendo enlazada su mano:

–Pues ¿qué ha menester, discreta dueña, vuestra señora? –respondió don Quijote.

–Sola una de vuestras hermosas manos –dijo Maritornes–, por poder desahogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traído, tan a peligro de su honor, que si su señor padre la hubiera sentido, la menor tajada della fuera la oreja (I, 43, p. 353).

La masculinidad puede quedar subsumida, casi objetualmente, en una fálica mano. Fantasiosa metamorfosis de la hombría batalladora y de la virilidad galante que resulta hipostasiada por la posibilidad de que el requerido galán conforme a la dama sólo con alguna de las dos que tiene. Sugestiva disyunción que refuerza el sentido de que, en verdad, lo necesitado no es una mano.

Y es evidente, además, que la confesión nocturna desgrana calibradísimo juego de menciones explícitas y silencios. Maritornes está muy habituada a los prototípicos juegos de seducción que en la intimidad se construyen verbalmente. Y si el hermoso brazo que se anhela es lo enunciable, lo que no se dice es para qué resulta requerido y cómo lograría la doncella aplacar su desequilibrio⁹.

El «gran deseo» femenino somete a la mujer a un peligro evitable. Y no es un dato menor que el riesgo se registre por haber devenido moradora no autorizada de penumbroso agujero. Circunstancia que permite explicitar que si en el cortejo erótico el hombre se metaforiza en falo penetrante, la hembra sólo podría reconocerse como vacío receptáculo cuyo goce radica en complacer.

Y es igualmente sugestivo que el argumento seductor de las dúplices mujeres se sustente desde el presupuesto de que lo que se acuerde ha de ser un tipo de trasgresión que no es la mayor ni la más grave de todas aquellas posibles desde la perspectiva lectora. Pues si la consumación erótica no es enunciable, sí resulta serlo, en sentido inverso, que esto se hace a espaldas del legítimo custodio parental quien, de saberlo, se adelantaría a cortar el cuerpo de la doncella.

⁹ Amén del tópico recuerdo de que V. Nabokov trabajaba esta escena en sus clases sobre la novela como ejemplo de crueldad, variable que desbarataba la valía estética que podía reconocerle, importa recordar uno de los contados abordajes actuales del pasaje: Fernández: 2001: 27-49.

Cercenamiento que no se piensa ejecutable sobre cualquier parte de la anatomía femenina sino sobre una «oreja» cuya simbología concentra, para la fábula, varias posibilidades no excluyentes entre sí. En primer lugar, por la oposición de las vías eróticas *ex auditu* y *de visu* (Ynduráin: 1983). Si la doncella quedara sin oreja no quedaría apta para el tipo de amores que don Quijote practica, los amores de oídas que lo tienen ligado a su nunca vista Dulcinea. No sería una dama ligable a la prestigiosa tradición del coito auricular cuyo modelo más prestigiado es la Virgen.

Incapacidad que viene a señalar la inviabilidad de ese tipo de enamoramiento, pues si sucumbe al goce de la mano requerida sería bien claro que su amor no es de oídas, pero el peligro de toda mujer, también, es el dispositivo de tutela viril en que están inscriptas culturalmente. Porque tarde o temprano siempre habrá un padre que las corte, porque otro las ha gozado o porque puede llegar a gozarlas.

Por eso no debe olvidarse que el tópico de las orejas cercenadas afecta, puntualmente, a don Quijote pues ese había sido el saldo del desastrado combate con el vizcaíno, quien al atacarlo con su espada le había cercenado «gran parte de la celada, con la mitad de la oreja» (I, 9, p. 72). Motivo que es singularmente importante porque –según lo demostró Silvana Arena (2001)– a nivel médico se constataba la creencia de que «los hombres a los que se les había cortado la oreja o parte de ella tenían un semen poco abundante y débil como para realizar exitosamente el acto sexual» (152). Creencia que clarifica el *quantum* de angustia que suscita en el andante la simple conjetura de otra oreja cortada.

Maritornes sabe muy bien cómo burlarse y no se equivocaba cuando intuía el tipo de colaboración que obtendría del insano caballero. Al punto que el parlamento de don Quijote que acompaña la ofrenda de sólo «una de vuestras hermosas manos» certifica la clarividencia de la moza en el terreno de las inferencias, ya que nada de lo que diga el andante, o simplemente suceda, desestructurará su plan pergeñado de improviso:

–Tomad, señora, esa mano, o, por mejor decir, ese verdugo de los malhechores del mundo; tomad esa mano, digo, a quien no ha tocado otra de mujer alguna, ni aún la de aquella que tiene entera posesión de todo mi cuerpo. No os la doy para que la beséis, sino para que miréis la contestura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas; de donde sacaréis qué tal debe de ser la fuerza del brazo que tal mano tiene (I, 43, p. 353).

La anatomía imaginaria que don Quijote construye no podría ser más precisa. Explica que la mano es algo más que un simple brazo. De hecho la ha instituido de potencialidades referenciales bien explícitas: su mano es ese hombre verdugo en el cual el desearía construirse con el correr de su gesta. Y es también, mágicamente, cifra de un cuerpo poseído por vía que, en forma

paradójica, no podría ser táctil. Por lo cual no resulta incongruente que la objeción sensible previa sirva para alentar la dimensión contemplativo-especulativa respecto de él mismo en tanto *aleph* corpóreo.

Razonamientos todos ellos que entrarán en cortocircuito con las quejas ulteriores que profiera cuando, engañado, Maritornes logre enlazarlo desde arriba y dejarlo como cuerpo inmovilizado y colgado gracias a un lazo corredizo que aplica a su miembro superior:

–Más parece que vuestra merced me ralla que no me regala la mano, no la tratéis tan mal, pues ella no tiene la culpa del mal que mi voluntad os hace, ni es bien que en tan poca parte venguéis el todo de vuestro enojo. Mirad que quien quiere bien no se venga tan mal (I, 43, p. 353).

Don Quijote queda suspendido tal como, en ese entonces, comenzaban a realizarse las disecciones anatómicas de cuerpos muertos. Y resulta irónico que ante la constatación opuesta del presupuesto halago que intuía para con su miembro, disminuya, discursivamente, la entidad de su «mano». La doncella no debe descargar «en tan poca parte» el rechazo que ha liberado quien debería, gozosa, morar en la no correspondencia y perpetuar su amor aún a sabiendas de que la reciprocidad es inviable.

La burla, al menos para Maritornes y la hija de la ventera, se agota en las risas y en el abandono del pajar donde pergeñaron la emboscada erótica. Pero el lector resulta nuevamente orientado a reparar en la duplicación en proceso pues se precisará que don Quijote «se dio a imaginar que todo aquello se hacía por vía de encantamento, como la vez pasada, cuando en aquel castillo le molió aquel moro encantado del harriero» (I, 43, p. 354). Y esto se completará con la explicitación de que el caballero andante quedará colgado como reo sometido al «tormento de la garrucha» (I, 43, p. 355).

Estamos, claramente, ante un disciplinamiento corpóreo impensado. No será la hija de la ventera ni la moza de la venta quienes queden maltrechas sino, en forma reiterada, el hidalgo devenido caballero. Trazo en el que se remarca que no hay contexto posible para que su cuerpo se exhiba, triunfante y en esplendor, en furtiva batalla erótica. Y Maritornes quedará delineada como aquella que, también, sabe burlar y reírse.

VI

El perfil de la moza, enriquecido por las contradicciones no resueltas –de mala vida y cristiana– y profundizado por aspectos no integrados a su estereotipo de mujer pecadora –su gusto por la lectura y su capacidad de ensoñación, su disposición a la burla y el disfrute jocoso– obtendrá en dos secuencias finales, formalmente anecdóticas, la posibilidad de exhibir un pliegue de sentimientos con los cuales no suele ser recordada. Puesto que en el

capítulo 44, cuando comiencen los conflictos con pasajeros en la venta, y en el capítulo 47, cuando se dé inicio a la farsa colectiva del retorno encantado del andante, demostrará que puede desesperarse y que, como toda mujer, entiende de lágrimas.

En el primer caso todo gira en torno a una compensación providencial del agravio nocturno previo: el ventero necesitaría el auxilio del andante pero este supedita su concurso a la observancia de todos los protocolos de la ideación caballeresca que lo tiene apresado. La ventera, su hija y Maritornes se desesperarán clamando su auxilio pero él observará la necesaria autorización previa de la princesa Micomicona y, ulteriormente, la conveniencia de que sea su escudero quien combata. La desesperación de la moza será genuina¹⁰ y no vacilará en interpretar el laberinto de impedimentos en función de la presumible «cobardía» (I, 43, p. 360) de don Quijote¹¹.

Y semejante congoja será la que imposte, junto a las otras dos mujeres, cuando el caballero resulte puesto en el carro: «salió la ventera, su hija y Maritornes a despedirse de don Quijote, fingiendo que lloraban de dolor de su desgracia» (I, 47, p. 376). Y, de un modo más que llamativo, tras el esperable discurso de agradecimiento del protagonista, el narrador habrá de revelar, mimetizado con la propensión a las metamorfosis perceptivas del caballero que mientras «las damas del castillo» (I, 47, 376) así departían, el resto de los presentes comienza a despedirse ante la evidencia de rumbos diversos para muchos de ellos.

Es por demás claro que, para así tildarlas y obrar una redención figurativa –al menos, en concreto, para el caso de la moza asturiana–, la voz narrativa se ha hecho eco de las últimas palabras que don Quijote les destina:

¹⁰ Es particularmente llamativo –dada la espontaneidad de la queja– cómo se pueden diferenciar las acciones de la moza asturiana según se registre, del contexto, algún tipo de expectativa masculina a su respecto. Mientras los pasos nocturnos suponen la exhibición de aquello que de ella se espera, con lo cual su proceder puede pensarse de un modo reactivo a la sobredeterminación masculina respecto de su individualidad, son bien diversos todos aquellos que, por el contrario, la corren del guión esperable: su generosidad con Sancho, su entusiasmo lector, la genuina angustia respecto de terceros, incluso de aquel que es el único que la insulta en toda la novela.

¹¹ Sería innegable que el ser tildado de cobarde debería funcionar como el peor insulto imaginable para atacar al caballero andante, mas la narración se abstiene de verbalizar la injuria y sólo la explicita en tanto inferencia de las derivas anímicas de Maritornes, la ventera y su hija ante la ausencia de socorro por parte del paladín. Sería –casi– otro reflejo invertido de lo acaecido en I, 16 cuando Maritornes resulta insultada. E importa señalar, además, que hay otro reflejo demorado de I,16, puesto que si en aquél capítulo se insistía en que don Quijote dormía cual liebre, con los ojos abiertos, Covarrubias nos recordará la siguiente definición del término: «El hombre de poco ánimo y de mucho miedo, opuesto al valiente, osado y animoso. Díjose de *cova*, cava o cueva, porque a semejanza del conejo, animal temerosísimo, se esconde y se mete como en vivar, en las partes más escondidas que él halla, porque no le hallen...» («Cobarde», p. 324).

Perdonadme, hermosas damas, si algún desaguizado, por descuido mío, os he fecho que de voluntad y a sabiendas jamás le di a nadie, y rogad a Dios me saque destas prisiones, donde algún mal intencionado encantador me ha puesto; que si de ellas me veo libre, no se me caerá de la memoria las mercedes que en este castillo me habedes fecho, para gratificallas, servillas y recompensallas como ellas merecen (I, 47, p. 376).

Don Quijote promete, con fabla que intencionalmente mima sus lecturas, tenerlas presentes, de volver a ser libre, en sus gestos de agradecimiento. Las nomina, por sobre el evidente contexto burlesco en que se gesta su plática, con un estatuto diverso –son «hermosas damas»– y termina remarcando que lo propio de su empresa caballeresca es la confianza en los vínculos humanos que se acrisolan en la dignificación del otro. Estrategia final para la cual, sugerentemente, parece haber convencido al particular narrador de su gesta.

Pues si Maritornes se perfilaba hostil a la memoria narrativa de los grandes hechos del andante por haber sido delineada como sujeto minorizado por su apariencia física, por su alteridad social y por tratos carnales opuestos a la moral dominante, no es arriesgado sostener que la continua atención de la que resulta objeto en la fábula abre una grieta en el esbozo grotesco. Dado que la insistencia con la cual su voz y sus acciones resultan recuperadas señalan, como mínimo, un confín de inestabilidad y disenso. Discrepancias que distan mucho de construirse como un contradiscurso explícito pero que tienen, a pesar de esta expectativa quizás frustrada para muchos, un valor inequívoco.

Puesto que al transformarse la estereotipada imagen de la pecadora en personaje agradable –y no por razones venales– se sugiere que la razón de ser de su existencia en el texto y de sus interacciones con los protagonistas de la fábula sólo pueden encontrar razón en una valoración diáfana de variables constitutivas de lo humano que, lamentablemente, las interpretaciones canónicas no suelen auscultar. Porque, por más que la historia toda pueda resultar subsumible en el expedito dictamen de que el *Quijote* se consagraría, todo él, a la exploración de la locura libresca de quien buscó devenir y creyó haberse transformado en invencible caballero, es inexcusable el reconocimiento de que esta hipótesis además de reductiva no honra las múltiples instancias de «incomodidad lectora» en las cuales la supuesta realidad más evidente no se presta, condescendiente, a esa única posibilidad.

De todo lo cual se seguiría –a nuestro modesto entender– que si Maritornes tanto interactúa con don Quijote ello debería guiarnos al plexo axiológico del humanismo que Cervantes, a destiempo de su época, tanto se había esforzado en recuperar. Pues lo decididamente atractivo de las criaturas –tanto como para llegar a devenir personajes de una fábula– no depende, maniqueamente, del prolijo hilván de triunfos que los parangonan o de los supuestos

fracasos que los condenan sino, antes bien, de la aceptación humana de la necesaria coexistencia, como en Maritornes y en don Quijote ocurre, de miseria y dignidad.

JUAN DIEGO VILA
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS “DR. AMADO ALONSO”

BIBLIOGRAFÍA

- ARENA, Silvana. (2001) «*Dieta, mangueta y siete ñudos a la bragueta*» o de cómo don Quijote combatió los placeres mundanos». *Para leer el «Quijote»*. Alicia Parodi y Juan Diego Vila (Eds.). Buenos Aires. Editorial Eudeba.
- BUBNOVA, Tatiana. (1990) «Cervantes y Delicado». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXXVIII. 567-590.
- BUTLER, Judith. (2001) *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid. Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (1983) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Prólogo de Marcos A. Morínigo, edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Buenos Aires. Huemul.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. (1994) *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero. Madrid. Editorial Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).
- ERIBON, Didier. (2001) *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona. Anagrama.
- FERNÁNDEZ, Enrique. (2001) «*Sola una de vuestras hermosas manos*»: Desmembramiento petrarquista y disección anatómica en la venta (*Don Quijote*, I, 43)». *Cervantes*. 21. 2. 27-49.
- FERNÁNDEZ DE CANO Y MARTÍN, José Ramón. (1993) «Carirredonda y chata (una aproximación –honesta- a las feas del Quijote)». *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990)*. Barcelona. Anthropos. 289-298.
- GARCÍA VERDUGO, María Luisa. (1994) «*La lozana andaluza*» y la literatura del Siglo XVI: la sífilis como enfermedad y metáfora. Madrid. Pliegos.
- GERBER, Clea. (2006) «*Aún más de lo que te prometo*»: don Quijote, Sancho y el dispositivo de la promesa en el Quijote de 1605». *El «Quijote» en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (Eds.). Buenos Aires. Asociación de Cervantistas, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso». 389-394.
- HEUGAS, Pierre. (1969) «Variations sur un portrait: de Mélibée à Dulcinea». *Bulletin Hispanique*. 71. 5-30.
- HSU, Carmen. (2002) *Courtesans in the Literature of Spanish Golden Age*. Kassel. Edition Reinchenberger.
- IFE, Barry W. (1992) *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Madrid. Crítica.
- JOHNSON, Caroll. (1990) «La sexualidad en el Quijote». *Edad de Oro*. IX. 125-136.
- JOLY, Monique. (1996) «El erotismo en el Quijote: la voz femenina». *Études sur Don Quichotte*. Paris. Publications de la Sorbonne. 165-180.

- LAPESA, Rafael. (1947) «Aldonza-Dulce-Dulcinea». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 23. 48-53.
- LASKIER MARTIN Adrienne. (2008) *An Erotic Philology of Golden Age Spain*. Nashville. Vanderbilt University.
- MIÑANA, Rogelio. (2007) *Monstruos que hablan. El discurso de la monstruosidad en Cervantes*. Chapel Hill, North Carolina. Studies in the Romance Languages and Literatures.
- PARODI, Alicia. (2008) «Dulcinea, tierra de Leche y Miel». *Cervantes y las religiones*. Fine, Ruth y Santiago López Navia (Eds.). Madrid-Frankfurt. Iberoamericana-Vervuert. 97-115.
- REDONDO, Augustin. (1998) «Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*». *Otra manera de leer el «Quijote»*. Madrid. Editorial Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).
- RESINA, Joan Ramón. (1991) «Medusa en el laberinto: locura y textualidad en el *Quijote*». *Los usos del clásico*. Barcelona. Anthropos. 223-243.
- REY HAZAS, Antonio. (1996) «El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna». *Edad de Oro*. XV. 141-160.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. (1999) «*Mundus est fabula*. La lectura de la naturaleza como documento político-moral en la literatura simbólica». *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid. Biblioteca Nueva. 59-83.
- TORRES, Bénédicte. (2002) *Cuerpo y gesto en el «Quijote» de Cervantes*. Alcalá de Henares. Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- VILA, Juan Diego. (2008) *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del «Quijote»*. Kassel. Edition Reichenberger.
- VILA, Juan Diego. (en prensa) «“Señoras aventureras”: tensiones poéticas y trasgresiones genéricas en la aventura de la segunda dueña Dolorida o Angustiada». *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Sao Paulo, 29 de junio al 3 de julio de 2015)*.
- YNDURÁIN, Domingo. (1983) «Enamorarse de oídas». *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid. Cátedra. vol. II. 605-614.