

*EL QUIJOTE EN LA TRILOGÍA DE LA FRONTERA DE CORMAC MCCARTHY: NEOBARROCO DEL SOUTHWEST**

Salvador A. Oropesa
Clemson University, Estados Unidos
oropesa@clemson.edu

Recibido: 07/06/2016 - Aceptado: 26/01/2017

DOI: 10.17533/udea.lyl.n72a07

Resumen: Leemos a Cormac McCarthy como novelista del Barroco de Indias: cuidado exquisito de la sintaxis y el vocabulario, citas y referencias a otros autores, capas de significados que se superponen y deconstrucción de los géneros literarios. Debido al hecho de que el grueso de la crítica literaria sobre McCarthy es anglocéntrica, esta no ha estudiado la intertextualidad de Cervantes en la *Trilogía de la frontera*. Tras una panorámica general este estudio se centra en tres aspectos concretos: la violación del joven, las dueñas y el personaje Quijana/Quesada.

Palabras clave: literatura europea, literatura norteamericana, forma y género literario, análisis literario, novela.

DON QUIJOTE IN CORMAC MCCARTHY'S BORDER TRILOGY: NEOBAROQUE OF THE SOUTHWEST

Abstract: We read Cormac McCarthy as a novelist of the Baroque of the Southwest paying special attention to syntax, vocabulary, and intertextuality. The bulk of the critical attention on McCarthy is anglocentric. We cover the influence of Spanish literature, mainly Cervantes, in the *Border Trilogy*. This study focuses on three aspects: the rape of the young man, the dueñas, and the character Quijana/Quesada.

Keywords: European Literature, North American literature, form and literary genre, literary analysis and novel.

* Artículo de reflexión.

1. Introducción

—Y ¿podrá vuestra merced pasar en el campo las siestas del verano, los serenos del invierno, el aullido de los lobos?

El Ama en *Don Quijote II*, p. 641

Even Cervantes could not envision such a country as Mexico

Don Héctor en *All the Pretty Horses*, p. 146

En una de las contadísimas entrevistas que Cormac McCarthy ha concedido confiesa que «The ugly fact is books are made out of books [...] The novel depends for its life on the novels that have been written» (Woodward, 1997, s.p.). La literatura se nutre de literatura. En nuestra tradición cultural Cervantes es el primero que en *Don Quijote* hace sistemáticamente literatura desde la ruptura tanto en esta novela como en el *Persiles* (1617). La tradición literaria medieval exigía una continua referencia y servidumbre a las fuentes tanto sagradas como seculares ya que todos los libros remitían en última instancia al libro. Una vez asentada la Edad Moderna —las dos partes del *Quijote* se publican durante el reinado de Felipe III—, Cervantes deforma literalmente la tradición al servicio de una literatura vital y subjetiva. Escribe un libro sobre libros y sobre cómo escribir un libro.¹

La literatura de Cormac McCarthy está bien estudiada y su bibliografía es extensa. Lógicamente domina la crítica anglocéntrica. En este contexto, a pesar de las referencias directas que McCarthy hace al mundo quijotesco, los críticos mayoritariamente anglosajones no han sabido o no han estudiado aún la riqueza del diálogo que McCarthy mantiene con Cervantes. Por ello en este trabajo vamos a analizar la interacción entre los dos en la *Trilogía de la frontera* formada por *All the Pretty Horses* (1992, *Todos los caballos bellos*, 2001 y *Todos los hermosos caballos*, 2005), *The Crossing* (1994; *En la frontera*, 1996) y *Cities of the Plain* (1998; *Ciudades de la llanura*, 1999).

Nuestra hipótesis es que el barroco cervantino le permite a MacCarthy subvertir la centralidad del modernismo anglosajón² y crear una literatura sin un centro definido,

1 A partir de esta premisa toda la literatura occidental es cervantina por definición aunque en nuestra investigación usamos el adjetivo cervantino en su mínima acepción, cuando el autor hace referencias concretas a *Don Quijote*.

2 Por modernismo anglosajón entendemos el movimiento literario que aparece entre 1890 y 1930 que en inglés incluye figuras como William Faulkner y Virginia Woolf, y en Europa a Franz Kafka o Marcel Proust. Estos autores responden a cambios radicales en la estructura del pensamiento occidental por la influencia de Freud o Nietzsche y la debacle moral que produce la I Guerra Mundial. Entre las características estilísticas

de contacto, de frontera, porosa, multicultural y logocéntrica siguiendo el modelo de Barroco de Indias, y creando una subdivisión de este que sería el Barroco del Southwest. Por barroco americano entendemos la tesis de Lezama Lima que no ve el origen de la cultura americana en el hombre primitivo, o en el del renacimiento, o en el del mestizaje, sino en la complejidad del hombre barroco, virreinal, como Sor Juana Inés de la Cruz o Carlos de Sigüenza y Góngora (González Echevarría, 1987, p. 148). Lezama encuentra su origen en la rareza del criollo, erudito, moderno y excéntrico (pp. 204-205). Severo Sarduy añade a esta idea la obsesión de la reescritura, la continua transmutación de las formas y la fatalidad, siguiendo a Góngora y a Quevedo, de que todo amor lo es para la muerte (p. 223).

Una segunda subversión de McCarthy es su uso continuado del español sin traducir. Según Ramírez Berg el lector estadounidense está condicionado por la lógica del cine de Hollywood que es la siguiente:

Spanish (as opposed to other Western European languages like French, German, or Italian) spoken outside of Spain in American films signifies that (a) the narrative has moved to a Third World country, (or the barrio, or a Puerto Rican ghetto in New York, or the Spanish South Western border, which for Hollywood are all the same thing) where the rules of “civilization” no longer apply; (2) because English cannot be relied on its place, words and reasoning will be of little use since rationality exists only in English; therefore, violent action is a very likely outcome. (Ramírez Berg, 2002, pp. 49-50)

Los principales protagonistas de la *Trilogía de la frontera*, John Grady y Billy Parham, son bilingües y usan el español con regularidad. Esta poliglosia bajtiniana refuta el mito del excepcionalismo monocultural de Estados Unidos y certifica que ni el pasado ni el presente de este país se pueden representar desde el anglocentrismo (Cant, 2008, pp. 13 y 194).

McCarthy entiende la frontera como un espacio neobarroco, de luchas culturales inmersas en una violencia extrema donde el lector tiene que confrontar los orígenes violentos de su civilización.

En lo que se refiere a la interacción directa entre Cervantes y McCarthy, Cant esboza el tema:

John Grady and Lacey Rawlins are Don Quixote and Sancho Panza. John Grady is the man of ideals, the “ardentheated” adventurer declining to count the cost of actions

del movimiento está el flujo de conciencia, las discontinuidades narrativas, la influencia del montaje cinematográfico, las dudas sobre la voz narrativa y la autoridad del autor, la reescritura de los mitos y un tímido acercamiento a la cultura popular (*Modernism*).

compelled by his romantic impulses. Rawlins is the worldly pragmatist who counsels against foolhardy idealism. (Cant, 2008, pp. 184-185)³

Conforme estudiemos las referencias directas a *Don Quijote* observaremos las implicaciones ideológicas e intelectuales de este diálogo literario y nos serviremos de la reciente teorización que sobre formas ha hecho Caroline Levine (2015), quien pide prestar atención al todo, al ritmo, a la jerarquía y a la red de relaciones, especialmente en las intersecciones y oportunidades que producen los contactos entre estructuras.

Harold Bloom (2009) destaca la presencia de arcaísmos en la prosa de McCarthy siguiendo el ejemplo de Herman Melville y William Faulkner (p. 6), al que podríamos añadir Cervantes. Los críticos anglosajones junto a las influencias que señala Bloom añaden a Mark Twain, y hay cierto debate sobre Ernest Hemingway (Chollier, 1999, p. 55). De estos escritores McCarthy ha aprendido el uso de una sintaxis gongorina, unida al uso del dialogismo de las hablas regionales con un marcado valor poético, el paisaje como personaje, la literatura episódica, las historias intercaladas e interpoladas, la presencia de la historia, la contingencia, el hiperrealismo, y la incorporación de la cultura popular. McCarthy une el wéstern clásico de John Ford y Howard Hawks y el postmoderno de Sam Peckinpah.

Cervantes en *Don Quijote* y McCarthy en la *Trilogía de la frontera* parten de la misma base, un género literario anacrónico. En un caso es el libro de caballerías y en el otro es el wéstern. Maravall (2005) indica que cuando *Don Quijote* aparece, las novelas de caballería ya han desaparecido (p. 31). El fenómeno de inversión que hace Cervantes lo explica bien Juan Carlos Rodríguez en su *Literatura del pobre* (1994) cuando estudia a *Don Quijote* pero esta premisa se podría aplicar a lo que McCarthy desarrolla en su trilogía: «Invertir la constructividad de un texto o de un género supone simplemente satirizarlo, pero intervenir sobre su problemática productiva determinante (y desvelarla) es establecer una ruptura frente a esta problemática» (p. 270).

La novela de caballerías y el wéstern son géneros interclasistas, populares, con un héroe alegal o que aspira a la alegalidad. Maravall nos recuerda cómo Don Quijote indica que él está exento de leyes (2005, p. 72). Todo el mundo conocía con todo detalle las características de estos géneros que formaban parte de la cultura popular de sus respectivas épocas. En *Don Quijote* hay una gran cantidad de personajes que se consideran expertos en las novelas de caballería: el mismo don Quijote, el Cura, el Barbero, el Ventero, su Hija, Maritornes, Sansón Carrasco y los Duques, entre otros. En la *Trilogía de la frontera* los protagonistas sueñan continuamente

3 Manuel Broncano (2014, p. 64) profundiza en el tema pero su estudio se ocupa de aspectos religiosos.

con la vida de vaqueros. «Let me have them reins, said Blevins. I'm a goddamned buckaroo» (McCarthy, 1993, p. 66). Acostados en sus camastros en la Hacienda de la Purísima, Rawlins le dice a Grady: «This is how it was with the old waddies, aint it?» (McCarthy, 1993, p. 96). El personaje Quijote de la primera parte, el de la segunda y los vaqueros de la frontera se refieren continuamente al género literario matriz, los protagonistas (fictivos) se comparan a los héroes ficticios y modelan su conducta según las reglas del género, por ejemplo, la vestimenta. Recordemos que la primera preocupación de don Quijote es completar la suya de caballero andante acudiendo incluso al papel maché (cartón) para completar el morrión y juntando todo tipo de antiguallas que encuentra en su casa para terminar su disfraz. John Grady en *All the Pretty Horses* no se queda atrás:

At the intermission he rose and put on his hat and went down to the lobby and stood in a gilded alcove and rolled a cigarette and stood smoking it with one boot jacked back against the wall behind him. He was not unaware of the glances that drifted his way from the theatregoers. He saw a few men in boots and hats and he nodded gravely to them, they to him. (McCarthy, 1993, p. 21)

El conjunto de sombrero, botas, pantalones vaqueros y «clean shirt» (p. 21) (este detalle lo indica el texto cuando se viste en el YMCA) provoca las miradas de los otros espectadores en el teatro. Pocas horas antes en la cafetería, la camarera le había preguntado, «are you here for the rodeo?» (McCarthy, 1993, p. 20). Grady se presenta en público vestido de *cowboy*; el que la novela acertadísimamente lo describa con su disfraz mientras asiste a una obra de teatro redundante en el carácter de actuación que conlleva su vestimenta, incluyendo poses aprendidas viendo wésterns en el cine. El que la joven del café piense que forma parte de un espectáculo de vaqueros, implica que Grady, como don Quijote, va representando un papel. Cada vez que don Quijote se muestra ante una nueva audiencia la gente reacciona con sorpresa ya que no reconocen al pronto cuál es el rol de un personaje tan singular.

Los dos protagonistas visten anacrónicamente y causan extrañeza. Ahondando en la redundancia que las novelas crean, John Grady sigue los consejos del ventero que ordenó a Don Quijote que saliera a sus aventuras con «camisas limpias» (Cervantes, 2014a, p. 129). Como dice Rodríguez (Vid. 2003, pp. 71-100), desde la simple vestimenta a los actos de violencia, Cervantes, y por extensión McCarthy, hurgan en la construcción de los textos anteriores, manipulan sus componentes y crean la ruptura. Este proceso se centra sobre todo en las claves ideológicas como la sacralización barroca o la nostalgia reaccionaria del conservadurismo norteamericano del *manifest destiny*. En el caso de McCarthy es la escritura de una literatura vital, lúdica e inteligente, que cuestiona los parámetros culturales normativos al crear un espacio en la dicotomía inédita entre el modernismo anglosajón y el Barroco de

Indias. En realidad es más un rizoma tal como lo definieron Deleuze y Guattari que un par lógico porque carece de centro y no hay una subordinación jerárquica dado que las conexiones entre la cultura anglosajona, hispana y las indígenas es mucho mayor que la que los nacionalismos contemporáneos estadounidense y mexicano nos quieren hacer creer. La presencia indígena, tanto real como fantasmagórica, dado el exterminio al que la sometieron españoles, estadounidenses y mexicanos no se resigna al olvido. Por ejemplo, *All the Pretty Horses* comienza con la visión que John Grady tiene de los fantasmas de la nación comanche pasando delante de él con sus guerreros, mujeres y niños, y caballos pintados, en su éxodo hacia la aniquilación (1993, p. 5).

McCarthy continuamente crea conexiones nuevas entre elementos aparentemente inconexos, el modernismo anglosajón y el Barroco de Indias, el español y el inglés, México y Estados Unidos. Como teoriza Levine: «Literary texts [are] sites, like social situations, where multiple forms cross and collide, inviting us to think in new ways about power» (Levine, 2015, p. 122).

La novela de caballerías y el wéstern son géneros que comparten el camino, la contingencia, la violencia, la pareja desigual de protagonistas y que responden a la mitificación de un momento histórico particular y relativamente breve, pero que prende en la imaginación popular.

Maravall indica que la aparición de la Mesta en Don Quijote representa un resto de la civilización trashumante (Maravall, 2005, p. 136), esta observación se podría hacer extensiva a la conducción de grandes manadas de ganado vacuno en los wésterns. McCarthy condena obsesivamente la distopía conservadora de la búsqueda de la nostalgia de una edad dorada ya que es literalmente la nostalgia de una nostalgia. En el caso de Don Quijote es que vuelvan los caballeros andantes para que haya justicia en el mundo, en el caso de la *Trilogía de la frontera* es que se reabra la Mesta y las cañadas reales para permitir la libre conducción de ganado vacuno y desaparezcan las trabas tecnológicas que lo impiden, el ferrocarril, el telégrafo, los pozos petrolíferos, las alambradas y los experimentos nucleares. Solo en *All the Pretty Horses* nos encontramos con la descripción de diez noches al sereno (como diría el Ama de Don Quijote) para reforzar la idea de la comunicación con la naturaleza. El narrador no ahorra al lector la descripción de las incomodidades y enfatiza la presencia de lo natural. «At just dark they benched out on a gravel shelf and made their camp and that night they heard what they'd none heard before, three long howls to the southwest and all afterwards a silence» (McCarthy, 1993, p. 59-60). Una de estas salidas al sereno la usa McCarthy para representar un momento de catástrofe ecológica, tal vez la última vez que un grupo de americanos oyó el aullido de un lobo en el silencio de la noche, aullidos, que como ya vimos, eran

normales en las noches manchegas en *Don Quijote*. Cuando Don Quijote y Sancho llegan a Sierra Morena todos los personajes que viven allí (que no son pocos) han vuelto a la naturaleza huyendo de la civilización como ecologistas contemporáneos. Cervantes y McCarthy desentrañan las claves ideológicas de lo pastoril. La presencia del estado y de la economía mercantilista y capitalista abruman a los protagonistas de las dos series.

Otra característica en la redundancia de relaciones literarias que McCarthy crea, como ya apuntamos, es el uso del teatro como motivo (McGilchrist, 2010, p. 133) lo que conlleva como consecuencia lógica la importancia del diálogo en ambas series de novelas junto al topos del teatro del mundo en que todos representamos papeles. Curiosamente hay pocas referencias al cine excepto el substrato western que siempre está presente.

Las cinco novelas problematizan y contrastan la relación entre narradores y personajes. La diversidad de registros entre un narrador hiperculto en McCarthy y las hablas dialectales de sus personajes más la presencia de la poliglosia crean una narrativa riquísima en el nivel léxico-enunciativo de una calidad literaria exquisita. El narrador de McCarthy generalmente sabe más que los personajes pero no nos proporciona una visión del interior del personaje, excepto en la descripción de sus sueños. Este se muestra más por su cinetismo. Cervantes opta por la problematización de los narradores, el sincretismo descriptivo y la riqueza en el diálogo basado en gran parte en las diferencias de clase y formación intelectual de los personajes. Otro punto en común es la pareja de protagonistas. La pareja ancla las novelas y las estructuras, cuando están juntos la narración se mueve a partir de la interacción entre ambos, y cuando están separados los dos espacios y tiempos que ocupan se superponen creando una realidad más compleja.

La clave de los protagonistas de estas novelas, Don Quijote, John Grady y Billy Parham es recuperar un mundo perdido. El hidalgo pobre se convierte a sí mismo en un caballero andante, y John Grady, un joven estudiante de clase media cuya madre lo tenía destinado a irse a la universidad, busca trabajo de vaquero profesional por decisión propia. Parham abandona el hogar de sus padres para lanzarse a la aventura imposible de llevar una loba herida y preñada a su hábitat en las montañas del norte de México. En todos los casos los protagonistas se echan al camino para completar su destino, que no es otro que el que les marca las características del género literario que han elegido vivir. Este es un destino contingente que al tener que seguir las reglas del género literario predestinado choca frontalmente con la hiperrealidad en la que se mueven los protagonistas, en la que las heridas sangran, las deudas se pagan en metálico, y hay que comer, dormir y vestirse

todos los días. Hay continuas referencias en todas las novelas a estas vicisitudes, los personajes siempre están comiendo, durmiendo (preferentemente al aire libre), vistiéndose, desnudándose, y curando sus heridas, que en múltiples ocasiones conducen a la muerte. Las referencias al dinero en todos los textos son numerosas. Los protagonistas secundarios, Sancho Panza, Lacey Rawlins y Parham (que en *Cities of the Plain* pasa de protagonista a segundo de John Grady), tienen una perspectiva más realista, más literal, aunque su fidelidad al protagonista hacen que se contagien del mundo literario del otro y lo acepten con todas sus consecuencias.

En ambos casos la nueva edad de hierro abrumba a los protagonistas haciéndoles añorar el espejismo de una inexistente edad dorada. McCarthy utiliza magistralmente los experimentos atómicos en el desierto como sinécdoque del nuevo orden mundial y Don Quijote pierde siempre que lucha contra batanes, molinos y todo tipo de maquinarias modernas que irrumpen en la nueva cotidianeidad rural. En *All the Pretty Horses* la primera novia de John Grady, Mary Catherine, lo deja por un chico que tiene coche, a Alejandra se la llevan en avión y se marcha definitivamente de la vida de Grady en tren, a Grady y Parham los conducen a la cárcel en camión, la última vez que Alejandra se encuentra con Grady se marcha en un tren y Rawlins abandona México en autobús. «The machine world is always the enemy» (McGilchrist, 2010, p. 149). Como contraste la relación sentimental y sexual de Grady y Alejandra se inicia y desarrolla con paseos a caballo, incluso Grady verbaliza su sexualidad con Alejandra cuando le habla al semental y le dice en español que él es «el comandante de las yeguas» (McCarthy, 1993, p. 128) o ella le dice que quiere montar. Los caballos median entre el hombre y la naturaleza, con la diferencia de que los caballos son fiables y los humanos no lo son.

McCarthy presenta el México posrevolucionario como un rompecabezas en el que conviven el feudalismo, el mercantilismo y el capitalismo. Los caminos mexicanos se parecen mucho a los de *Don Quijote* en su diversidad. Los chichimecas, el virreinato, la Reforma, la Revolución y la institucionalización conviven bajo la hegemonía de un capitalismo de desigual arraigo y penetración en el que hay personajes que van desde el neolítico a la modernidad contemporánea. En el pueblo mormón de *The Crossing* hay (lógicamente) mormones y menonitas, pero también tarahumaras, yaquis y apaches (1995, p. 104). En los caminos de *Don Quijote* hay moriscos, vizcaínos, mercaderes, cabreros, clérigos, galeotes, bandoleros, jóvenes inconformistas, mujeres vestidas de hombre y pastores (Broncano, 2014, p. 74). La pluralidad social representada en estas novelas desafía la homogeneidad de la modernidad. Los moriscos de *Don Quijote* denuncian con su presencia la obligatoriedad católica contrarreformista y los tarahumaras, yaquis y apaches desafían la homogeneidad del mestizaje del institucionalismo revolucionario teorizado en *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos.

Los dos protagonistas principales, Don Quijote y John Grady sufren por su falsa aristocracia anacrónica. Grady con su *affaire* amoroso con la hija del patrón, Alejandra, cree que su privilegio de hombre blanco estadounidense, bilingüe, junto a su habilidad y conocimiento de los caballos, son suficientes para transportarlo a la aristocracia mexicana. Del mismo modo la investidura en la orden de caballería por el ventero, el yelmo de Mambrino, y las armas del bisabuelo no pueden convertir a Don Quijote en caballero. Tengamos presente que la alta aristocracia mexicana del siglo xx o la aristocracia española de comienzos del xvii lo son esencialmente de sangre. La familia de Alejandra viene de Toledo (McCarthy, 1993, p. 132). Dueña Alfonsa dice que su estirpe viene de «the madness of the Spaniard» (p. 230).

Christine Chollier caracteriza la *Trilogía de la frontera* como barroca. Para ella la característica principal del fenómeno es la descentralización de la visión del hombre, de la ruptura entre ilusión y realidad (lo que Juan Carlos Rodríguez, Vid. 1994, pp. 295-328, llama la dicotomía entre ver y no ver). Por ejemplo, McCarthy enfatiza el uso de espejos, incluso anamórficos, para reflejar la realidad desde perspectivas inusitadas. El barroco trae al arte la superposición de significados en un único significativo, las perspectivas radicales, el multiperspectivismo, la autorreflexión, el claroscuro, la duplicación proléptica, el dialogismo, la intertextualidad en vez de las fuentes (Chollier, 1999, pp. 49-51), y el mestizaje cultural (Oropesa, 2003, p. 13). ¿Cómo muere Blevins cuyo asesinato en un arrebato barroco se reduce a una aliteración casi onomatopéyica? «Just a flat sort of pop» (McCarthy, 1993, p. 178) (Chollier, 1999, p. 59). Las novelas de McCarthy están llenas de elipsis y domina la contingencia, aun así la literatura es redentora en tanto que es arte.

El barroco tradicional parte del topos de la vida es sueño, tomado de la obra de teatro de Calderón de la Barca o mejor dicho, una preocupación por el momento en que vida y sueño se funden, el duermevela, en el que se habitan realidades paralelas. El segundo significado de la vida es sueño se centra en una de las luchas epistemológicas más importantes de la primera modernidad, la que ocurre entre libre albedrío y determinismo. Los personajes de McCarthy son libres a pesar de las referencias al maestro de marionetas que mueve los hilos o al azar del cara o cruz de una moneda (un motivo), pero su tozudez de moverse dentro de los parámetros de un género literario los coarta, aunque es una coerción libre.

En *The Crossing* el gitano le dice a Parham: «The past was little more than a dream and its force in the world greatly exaggerated. For the world was made new each day» (McCarthy, 1995, p. 411). Su postura es que nada se aprende del pasado. En *The Crossing*, Parham le dice al hombre ciego en español en el original: «Y además, no me dijo que los aspectos de las cosas son engañosas?» (McCarthy, 1995, p.

290). Esta prolepsis se entenderá al final de la novela cuando, ya un anciano, Parham comience a confundir siluetas como Don Quijote.

Nótese que en los dos novelistas el grado de secularización es muy alto a pesar de que unas novelas se sitúan en la Contrarreforma y las otras en el *Bible Belt*.

2. El adolescente

Nos recuerda Levine que las formas viajan (2005, p. 5), por ello nos detenemos en el grado cero de *Don Quijote*, la primera aventura, en la que se nos presenta una escena indudablemente erótica basada en la mirada de Don Quijote y en el deseo (gana) del amo, y que acaba en una situación de violencia extrema y violación de un adolescente por parte de un adulto. McCarthy repite estas circunstancias, tan pronto como los protagonistas de *All the Pretty Horses* comienzan sus aventuras se encuentran con un muchacho casi adolescente cuya desnudez va a provocar el deseo de los hombres adultos con poder y que va a desembocar en su violación y muerte. Pero vayamos por partes.

Señala Juan Carlos Rodríguez (2003, p. 116) que a partir de la primera aventura de Don Quijote se manifiestan los tres núcleos centrales que marcan la novela (y que se repiten en *All the Pretty Horses*): la libertad, pobreza/riqueza (dinero/salario), y ver/no ver (o de la mirada literal). Esta tríada se hace evidente a partir del encuentro de Don Quijote con Juan Haldudo y su criado Andrés, de unos quince años, «un muchacho, desnudo de medio cuerpo arriba» (Cervantes, 2014a, p. 136). Unamos a la observación social y psicológica, el escenario erótico. De hecho Don Quijote acude al lugar de los hechos porque oye «voces delicadas» (p. 135) y desde el primer momento dirige la mirada del lector al cuerpo semidesnudo del joven (p. 136).

El amo lo está azotando porque cada día le pierde una oveja. El muchacho le dice a Don Quijote que Juan Haldudo le debe el salario de nueve meses a siete reales. Don Quijote, que no se nos olvide, va armado, condena al labrador rico, adjetivo que le da Andrés (Cervantes, 2014a, p. 138), a pagar al pastor el salario que le debe. De este escenario deducimos que el caballero Don Quijote tiene naturalizada tanto la relación salarial como la relación amo-criado. La única parte de la sentencia que es anómala es que Haldudo visite a Dulcinea según el imaginario pacto de caballería que los une a los dos (Vid. Rodríguez, 2003, pp. 116-117). Juan Haldudo es un labrador pero dada su condición de privilegio social lleva caballo y «lanza» (Cervantes, 2014a, p. 136. Vid. Redondo, 1990, p. 865-866). Lógicamente, una vez que Don Quijote se va de la escena, el narrador permanece en ella para indicarnos lo que el amo hace: «Y asiéndole del brazo le tornó a atar a la encina, donde le dio tantos azotes, que le dejó por muerto» (Cervantes, 2014a, p. 139).

A las tres características que Rodríguez (2003) señala hay que añadir la extrema violencia: y no solo eso, una vez que el amo ha terminado, Haldudo indica su deseo de continuar la tortura. «Aunque creo que no está acabado de hacer, porque me viene gana de desollaros vivo, como vos temíades» (Cervantes, 2014a, p. 139). Para un especialista en ideología como Juan Carlos Rodríguez, hay una parte de esta que es invisible, la violencia: no solo la común sino la extrema. Nótese que la abundante bibliografía sobre este episodio se centra en si Don Quijote tuvo éxito o no en esta empresa, y si Andrés se merecía o no la azotaina. Lo que nos interesa a nosotros es el escenario primigenio por el cual Cervantes y McCarthy se centran en la extrema violencia a partir de la aparición de un joven adolescente. También hay que centrarse en ese ver/no ver. ¿Qué es lo que los lectores estamos omitiendo condicionados por la elipsis de la escena? Covarrubias nos dice que gana significa «vale deseo, apetito, voluntad; y aquellas cosas de que tenemos ganas, las apetecemos, por tener gozo y contento en ellos» (Covarrubias, 1987, p. 626). Desollar es, además de su acepción literal, según Covarrubias: «Llevar más derechos de los que se deven, especialmente a los pobres» (Covarrubias, 1987, p. 461). La explicación que va a dar Andrés cuando vuelve a ver a Don Quijote es que el azote le hizo perder la virilidad: «cuando se vio solo descargó sobre mí el nublado, de modo que me parece que no seré más hombre en mi vida» (Cervantes, 2014a, p. 438). Añadamos un detalle más. Ya hemos visto que la historia de Andrés se cuenta dos veces, la primera vez que Don Quijote lo ve «el villano le estaba dando con una pretina muchos azotes» (Cervantes, 2014a, p. 136). Una pretina es según el Diccionario de la Real Academia «Correa o cinta con hebilla o broche para sujetar en la cintura ciertas prendas de ropa». Entendemos que en este caso los pantalones de Juan Haldudo. La segunda vez Don Quijote dice «estábale abriendo a azotes con las riendas de una yegua un villano» (Cervantes, 2014a, p. 437). El error es atribuible a los descuidos de Cervantes, pero hay una diferencia notable entre los dos objetos. Con el primero, los calzones de Haldudo quedan sueltos y con el segundo no. Redondo alude claramente a la pérdida de virilidad achacándola a la azotaina (1990, p. 871). Si unimos la delicadeza de las voces, la mirada masculina sobre el desnudo del infante, el amo usando el cinturón, los pantalones sueltos, el desuello cuando el joven está indefenso, la gana, el que Don Quijote evite nombrar la pretina la segunda vez que cuenta la historia, y el que Andrés indique que no va a ser nunca más hombre en su vida, nuestra hipótesis es que estamos ante un episodio de sodomía. Juan Haldudo viola a Andrés.

En su estudio sobre sodomía en el Siglo de Oro, Cristian Berco estudió 500 casos de la inquisición de Aragón y la mayoría de los casos son adultos sodomizando a jóvenes: «The constant feminization of the passive partner in intercourse not only attached a particular stigma to sexual passivity in males but also implied dangerous messages concerning the inversion of gender roles» (Berco, 2007, p. 9). De ahí que

Andrés se queje de que no va a ser hombre nunca más en su vida. Berco indica que los ciudadanos de un municipio casi nunca tenían que enfrentar cargos de sodomía, estos ocurrían desproporcionadamente a aquellos que eran forasteros (p. 12). Los testimonios también indican que los jóvenes consideraban normal que en cualquier momento podían ser objeto del deseo de hombres maduros y esta normalidad es una constante en los casos juzgados (p. 15). La fuerte ligazón entre pasividad y feminidad está en el centro de la sodomía, ya que el joven violado perdía no solo su honor sino su masculinidad (pp. 32-33). Como ya hemos indicado casi tres cuartos de los casos juzgados lo fueron de hombres sobre adolescentes (p. 115). La huida de Andrés a Sevilla puede venir dada por la estigmatización de su hombría en su comunidad, donde ya no es un hombre, y porque la violación se puede repetir. Obviamente esta última afirmación es especulativa, pero la marcha a Sevilla, puerta de las Américas, implica la necesidad de Andrés de hacerse con una nueva identidad. Es más, en esta línea de especulación podríamos argüir que Juan Haldudo viola a Andrés porque Don Quijote lo ha feminizado al someterlo con su lanza, mientras que la lanza de Juan ha quedado apoyada contra el árbol sin poder usarla. Una vez que Don Quijote desaparece de su vista el labrador puede reafirmar su masculinidad violando a Andrés, en lo que ya de por sí era un acto altamente erotizado desde la visión de Don Quijote que oyó voces delicadas y contempló el cuerpo de un infante semidesnudo.

En Cervantes y en McCarthy la maquinaria de la violencia coincide con la visión del cuerpo joven masculino, «He was a kid about thirteen years old» (McCarthy, 1993, p. 39) ligado a valores capitalistas, el salario en el caso de Andrés y objetos suntuarios en el caso de Blevins. John Grady y Rawlings, especialmente este último, se dan cuenta del peligro que supone viajar con alguien que monta un caballo tan ostentoso. «Suppose [Grady] said, that we wanted to trade that horse off for one less likely to get us shot» y una pistola no menos ostentosa «Thirty-two twenty colt» (McCarthy, 1993, p. 47). En *All the Pretty Horses* se señala que tal vez Blevins haya huido a México tras haber matado o herido a su padrastro que lo azotó. A pesar de que el personaje de Blevins se construye a partir de la elipsis, uno de los únicos datos que se cuenta de su vida es el siguiente: «I told that son of a bitch I wouldnt take a whippin off of him and I didn't» (McCarthy, 1993, p. 64).

Las dos novelas apuntan a que los dos jóvenes no son del todo inocentes, Andrés admite cierta negligencia y Blevins ha tenido un altercado con su padrastro seguramente violento y después huyó a Oklahoma siguiendo a una *troupe de burlesque* que prometía un desnudo femenino en su espectáculo. Su aparición en la frontera fuertemente armado y con una caballería de lujo se deja sin explicar.

Tal como Grady y Rawlings imaginaban, la pérdida del caballo y la pistola en una tormenta en la que Blevins también pierde su ropa desencadena una serie de

acontecimientos violentos y mortales. Aparece de nuevo el fantasma de la desnudez. «[Blevins] was naked save for an outsized pair of stained undershorts» (McCarthy, 1993, p. 69). Si los calzoncillos le están grandes tal vez cubran mal sus genitales, el narrador hace hincapié en la visibilidad de las manchas de la ropa interior pero no indica específicamente dónde están.

Poco más tarde llegan donde unos cereros que los socorren y el narrador nos presenta la mirada masculina:

Blevins sat with his bare legs stretched out before him but they looked so white and exposed lying there on the ground that he seemed ashamed and he tried to tuck them up under him and to cover his knees with the tails of the borrowed shirt he wore. (McCarthy, 1993, p. 74)

Lo que en apariencia es un momento pastoral, de comunión fraternal, de hospitalidad, como la escena de los cabreros en *Don Quijote* cuando pronuncia el discurso sobre la edad dorada, la acción da un súbito giro de ciento ochenta grados cuando el líder del grupo le pregunta a Grady quién es Blevins. Este le contesta en español que «un muchacho, no más» (McCarthy, 1993, p. 75) y tras cerciorarse de que no es su pariente le pregunta si quiere venderlo, la palabra en inglés que se usa para referirse a Blevins es «boy» (McCarthy, 1993, p. 76). Con esta elipsis McCarthy crea en la mente del lector un escenario de violencia sexual y laboral literalmente indescriptible. No perdamos de vista que la violación de muchachos jóvenes por parte de hombres adultos es irrepresentable tanto en la literatura como en el cine contemporáneo.

Más tarde en el desarrollo de la acción, cuando la policía detiene a Grady y a Rawlins, durante el interrogatorio al que los someten se produce la siguiente escena:

What is the age of the assassin Blevins.

I dont know. I dont know nothing about him. He says he's sixteen. I'd guess fourteen is more like it. Thirteen even.

He dont have no feathers.

He what?

He dont have no feathers.

I wouldnt know about that. It dont interest me.

The captain's face darkened. (McCarthy, 1993, p. 167)

Esta se centra de nuevo en la edad de Blevins. Grady reconoce que tal vez sea muy joven. El capitán le dice que carece de vello púbico. Grady, seguro de su hete-

rosexualidad e incluso de su homosocialidad ya que está acostumbrado a vivir en el dormitorio común de los vaqueros, le dice que ni se ha fijado ni le interesa. Es más, los tres jóvenes habían cruzado el Río Grande desnudos y nada había llamado la atención de Grady. Solo el narrador hace referencia a la desnudez y la palidez de los tres cuando cruzan el río bajo la luz de la luna (McCarthy, 1993, p. 45). La reacción de Grady hace que el capitán se sonroje y cambie de conversación. El narrador dice que el rostro se le oscureció, tal vez para indicar que al ser muy moreno, el rubor solo le oscurece la piel. Esto contrasta con la blancura obscena de Blevins, obscena en tanto que provoca el deseo en los hombres mexicanos con poder jerárquico como el jefe de los cereros o el capitán. Cervantes y McCarthy unen la explotación económica y sexual del púber a la violencia extrema, y dejan claro que para el violador la acción contiene una fuerte carga erótica. En esta tradición el elemento activo en la penetración no pone su hombría en juego. Andrés, como ya indicamos, dio su hombría por perdida.

Tras el interrogatorio de Grady por el capitán, este vuelve a la celda donde mantiene la siguiente conversación con Rawlins:

What happened?

Nothin.

What'd you tell him?

I told him you were full of shit.

You didnt get to the shower room?

No.

You were gone a long time.

Yeah.

He keeps a white coat there on a hook. He takes it down and puts it on and ties it around his waist with a string.

John Grady nodded. (McCarthy, 1993, p. 169)

Muchos críticos coinciden en que nos encontramos ante un escenario de violación, por ejemplo Peebles: «Blevins and Lacey are probably raped by the captain» (Peebles, 2002, p. 130). Cant: «Rawlings is probably raped» (Cant, 2008, p. 189).

La violación de Rawlins es invisible. Rawlins solo alude al sitio donde ocurre, un lugar común en la literatura carcelaria y a un cierto escenario fetichista. McCarthy juega con los estereotipos de las duchas y la bata blanca para que el lector complete con su imaginación la escena de la violación. Siendo McCarthy un escritor barroco

la expresión metafórica de Grady, lleno de mierda, resulta ser literal. La conversación no deja de tener un cierto humor macabro. La alusión anterior a la mancha o manchas de los calzoncillos de Blevins contribuye a la redundancia textual.

3. La dueña

En la abundante crítica sobre *All the Pretty Horses*, salvo error, ningún estudioso se pregunta el por qué de la anomalía de que McCarthy llame a su personaje Dueña Alfonsa en vez de Doña Alfonsa. Dueña es un título barroco que como indica el *Diccionario de la lengua española* (2016) significa:

1. Persona que tiene dominio o señorío sobre alguien o algo.
2. Amo de la casa, respecto de sus criados.
3. En la lírica amorosa antigua mujer amada.
4. Ayo, preceptor.
5. Monja o beata que vivía antiguamente en comunidad y solía ser mujer principal;
6. Mujer viuda que para autoridad y respeto, y para guarda de las demás criadas, había en las casas principales.
7. Era u. Para referirse a la señora o mujer principal casada;
8. Mujer que no era doncella.

Excepto la número cinco todas las demás acepciones se le pueden aplicar a Dueña Alfonsa. Lo primero que nos llama la atención es que la palabra sirve para amas y asalariadas, para solteras, casadas, viudas y monjas, para doncellas y las que no lo son. Es un término confuso, sintomático de la posición de la mujer a comienzos del siglo xvii. Alfonsa es privilegiada por su situación social y víctima de una sociedad machista, es cosmopolita pero está encerrada en un rancho apartado geográficamente del centro social de la nación, es guardián de la virginidad y el honor de su sobrina, aun a sabiendas de que son valores anacrónicos.

Cuando en *All the Pretty Horses* le da la voz a Dueña Alfonsa se evita un discurso moralizador por parte del narrador y se subraya su condición de mujer moderna, lo que compensa la parquedad de Alejandra y una cierta misoginia en la literatura de McCarthy.

Dueña Alfonsa es la encargada de mantener el patriarcado de su linaje desde una posición matriarcal. En el caso de las dueñas barrocas hay que ir más allá del par lógico hombre/mujer porque estamos hablando de mujeres en una situación de privilegio social. En la segunda parte de *Don Quijote* cuando aparece la dueña doña Rodríguez de Grijalba (2014b, p. 298), a pesar del don, Sancho le pide que le lleve su burro a la cuadra y que le dé de comer. Esto conlleva el subsiguiente regaño por parte de Don Quijote (Cervantes, 2014b, p. 300). La confusión es tal que el texto cervantino nos ofrece tres opiniones de las dueñas. Dice Sancho citando a un boticario de Toledo, que es de donde procede la familia de dueña Alfonsa, «donde interviniesen dueñas no podía suceder cosa buena [...] todas las dueñas son enfadosas

e impertinentes» (p. 352). Don Quijote responde refiriéndose a la condesa Trifaldi: «cuando las condesas sirven de dueñas, será sirviendo a reinas y emperatrices, que en sus casas son señorísimas que se sirven de otras dueñas» (p. 352). Por último la dueña doña Rodríguez hace la defensa de su gremio:

Nadie diga mal de las dueñas, y más de las antiguas y doncellas, que aunque yo no lo soy, bien se me alcanza y se me trasluce la ventaja que hace una dueña doncella a una dueña viuda [...] hemos de vivir en el mundo, y en las casas principales, aunque muramos de hambre y cubramos con un negro monjil nuestras delicadas o no delicadas carnes [...] no hay virtud que no se encierre en una dueña. (pp. 352-53)

El panorama que presenta doña Rodríguez es el de la contingencia y la vulnerabilidad de la mujer burguesa barroca. No es virgen pero debería serlo, sus carnes no son delicadas pero deberían serlo. Es virtuosa solo porque sobre esa faceta tiene más control.

En su estudio sobre la retórica de Dueña Alfonso, Chollier destaca su protofeminismo «The societies to which I have been exposed seemed to me largely machines for the suppression of women» (McCarthy, 1993, p. 230) y sobre todo lo que ella denomina concepción histórica antihegeliana del personaje: «It is supposed to be true that those who do not know history are condemned to repeat it. I don't believe knowing can save us» (McCarthy, 1993, p. 239). Su interlocutor en esta conversación es Grady de quien sabemos que es un personaje que no aprende de sus viajes a México o de sus vicisitudes en los Estados Unidos. Como Don Quijote, Grady decide vivir según sus principios en vez de sus enseñanzas y al final paga su libertad con la soledad y la muerte. Dueña Alfonso percibe la historia más como constantes que se repiten sin cesar, «greed and foolishness and a love of blood» (McCarthy, 1993, p. 239). Nótese que las conjunciones indican que no hay causalidad entre estas constantes.

Dueña Alfonso es el personaje que más habla en la *Trilogía de la frontera* ya que como Doña Rodríguez tiene una historia que contar. Le dice a John Grady:

In the end we all become cured of our sentiments. Those whom life does not cure death will. The world is quite ruthless in selecting between the dream and the reality, even where we will not. Between the wish and the thing the world lies waiting. (McCarthy, 1993, p. 238)

Esta es una de las abundantes prolepsis en la trilogía. Grady con su concepto de amor barroco va a tener dos amores trágicos en su vida, Alejandra Rocha de Toledo, una dama de la alta sociedad mexicana y Magdalena, una prostituta chiapaneca. Son mujeres extremas que en la cultura patriarcal mexicana se han representado con la dicotomía marianismo/malinchismo. Alejandra no es virgen, pero con la desaparición

de Grady puede recuperar a los ojos de la sociedad su posición anterior. La otra joven, en cambio, como la prostituta mexicana por excelencia, Santa, tiene que morir víctima de un machismo que no permite la redención de la prostituta.

Las novelas también comparten una obsesión historicista. Doña Alfonso une la Revolución mexicana y la Guerra Civil Española (McCarthy, 1993, p. 230). Su discurso, lleno de sangre, vírgenes, toros y hombres tiene un fuerte aire de Hemingway. *Don Quijote* alude a la expulsión de los moriscos, las guerras contra los turcos y la piratería argelina. El discurso sobre la Revolución de Doña Alfonso es significativo porque no crea una tautología de interpretación social de la producción ideológica del texto, incluye también la contingencia de la política. McCarthy evita el determinismo social.

Las dueñas traen a los textos la voz de la mujer que se queja de la sociedad patriarcal y el mal uso que el patriarcado hace de su poder.

4. Quijana o Quesada

Don Quijote comienza con la presentación del personaje y lógicamente la novela lo hace con su nombre:

Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad. (Cervantes, 2014a, p. 114)

El párrafo es excepcional. El narrador se desliga de los autores, necesarios si se trata de un héroe como los medievales, llevando el texto al grado cero de la escritura. La vuelta de tuerca posterior va a ser cuando al acabársele la narración, el narrador tenga que salir a comprar el resto de la historia al mercado de Toledo, que encontrará en un texto aljamiado. El autor busca un personaje y para ello necesita a alguien sin una estirpe definida, una página en blanco, en la que pueda construir una nueva historia.

Cervantes nos muestra el proceso creativo, la existencia de fuentes anteriores, la labor de criba que hace el narrador, encargado de poner orden en el conocimiento previo, e indica que lo verdaderamente importante es la verdad. Solo que Cervantes se refiere ya a la verdad de la ficción. La verdad del moderno texto de ficción remite al pacto entre los lectores y el texto, en realidad entre la libertad de los lectores y el texto. Tanto los *Quijotes* como la *Trilogía de la frontera* hacen referencia a este pacto ya que los primeros están llenos de personajes que leen novelas de caballería, y en

la trilogía hay indicaciones directas al género western por parte de los personajes. Cervantes redundará en este hecho, incluyendo en la novela, un número significativo de personajes que son lectores y que entienden el pacto cada uno a su manera. Desde el ventero que hace una lectura literal del texto, al Cura o el Barbero, que disciernen entre los textos de calidad y los que carecen de ella, y Sansón Carrasco o los Duques que modifican la realidad a partir de la ficción. En las novelas de McCarthy todos los protagonistas copian las escenas que han visto en el cine o en los espectáculos tipo western. Cuando Blevins agujerea la billetera de Rawlins hay una referencia a *Annie Oakley* (1993, p. 48), la mujer pistolera. Este cliché del western lo usa McCarthy para mostrar la extrema peligrosidad de Blevins.

La intertextualidad más obvia de Don Quijote en *The Crossing* son las historias interpoladas que según la tesis de Rodríguez (2003, p. 194) Cervantes usa para darle continuidad al texto sin tener que recurrir al discurso moralizante como ocurre en el *Guzmán de Alfarache* (1599). Según Jarrett «such [interpolated tales] inquire into the purpose, form and craft of narrative art itself, construed as a dialogue between teller and listener, writer and reader» (Jarrett, 1997, p. 142).

En *The Crossing* aparece un indio yaqui que se llama Quijada, uno de los posibles nombres de Don Quijote (Broncano, 2014, p. 75). «My name is Quijada, I work for Mr Simmons. I am superintendent of the Nahuerichic» (McCarthy, 1995, p. 252). Al ser un indígena se tiene que presentar a sí mismo, como el yo de los personajes de la picaresca, ya que no hay autores que lo escriban.

Quijada es importante por dos razones, una porque trabaja para Hearst en la Hacienda La Bitácora (Bloom, 2009, p. 37) y la segunda porque analiza el corrido de Boyd, el hermano de Billy Parham:

Quijada shook his head. The corrido tells all and it tells nothing. I heard the tale of the güerito years ago. Before your brother was even born.

You don't think it tells about him?

Yes, it tells about him. It tells what it wishes to tell. It tells what makes the story run. The corrido is the poor man's history. It does not owe its allegiance to the truths of history but to the truths of men. It tells the tale of that solitary man who is all men. It believes that where two men meet one of two things can occur and nothing else. In the one case a lie is born and in the other death. (McCarthy, 1995, p. 386)

Quijada explica desde su posición marginal, de indígena, las estrategias del pobre. Desde la Edad Media los oprimidos han usado el romance, el corrido en el caso mexicano, para poder contar sus historias. Los corridos se actualizan con el tiempo cuando un evento más reciente que sea una mejor sinécdoque de la protesta social la represente mejor. Los corridos se basan en la verdad de la ficción. Es irrelevante

si el hermano, Boyd, mató o no al capataz símbolo de la explotación. Lo relevante es que el pobre le trajo justicia poética a la comunidad.

Quijada también advierte a Billy sobre el significado de los mapas, que solo existen por la desorientación de los hombres, ya que el mundo no se puede perder a sí mismo. También le advierte sobre la futilidad de enterrar a su hermano al otro lado de la frontera, ya que estas son solo convenciones (McCarthy, 1998, p. 388). Según McCarthy el descendiente de Don Quijote no puede ser otro que un indígena yaquí, sabio, que intenta pasarle a Billy las verdades que él ha aprendido y paradójicamente le pide que abandone su quijotismo, que ya ha causado la muerte de sus padres y su hermano. Billy, como Grady anteriormente, no aprende de sus errores o de las enseñanzas de otros. El Quijote yaquí redundante en la idea de Lezama Lima de descendiente cultural del criollo barroco y colonial, entendiendo criollo no como hijo de españoles nacido en los virreinos, sino como personajes híbridos, eruditos de culturas sincréticas que con el español como lengua de cultura pueden representar a las Américas.

5. Conclusión

La trilogía acaba con un epílogo en el que un anciano Billy Parham vagabundea por una Arizona inhóspita de autovías y en el que la vista le engaña y le hace tener visiones:

Out on the desert to the west stood what he took for one of the ancient spanish missions of that country but when he studied it again he saw that it was the round white dome of a radar tracking station. Beyond that and partly overcast also in the moonlight he saw a row of figures struggling and clamoring silently in the wind. They appeared to be dressed in robes and some among them fell down in their struggling and rose to flail again. He thought they must be laboring toward him across the darkened desert yet they made no progress at all ... In the morning the storm had passed and what he saw out on the desert in the new day's light were only rags of plastic wrapping hanging from a fence where the wind had blown them. (McCarthy, 1998, p. 289)

Las cinco novelas estudiadas se caracterizan por su verdad literaria, por la tensión constante entre el género literario y la realidad, o mejor dicho, la hiperrealidad, no hay ni falso sentimentalismo, ni nostalgia, ni finales felices (Bloom, 2009, p. 74). El anciano Parham ya no distingue bien la realidad, la cúpula es definitivamente colonial, bien del virreinato español o de la neocolonización del desierto y del espacio por el Estados Unidos atómico. Los fantasmas de las viejas iglesias barrocas de indias se resisten a desaparecer junto a los fantasmas de los apaches, los yaquis, los tarahumaras, los colonos, los mormones y los menonitas, y de los modernos

mojados. La trilogía acaba con un final climático, el último espejismo de Parham, el día de los dos soles resulta no ser tal, durmiendo en el desierto es testigo de una explosión atómica y con ella del nacimiento de una nueva era de la que ya no forma parte. Se echa a llorar (1999, p. 425-426). Parham llora por todos estos fantasmas porque aunque él aun los recuerda, vislumbra que pronto caerán en el olvido.

Referencias bibliográficas

1. Alemán, M. (1983). *Guzmán de Alfarache*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Planeta.
2. Berco, C. (2007). *Sexual Hierarchies, Public Status. Men, Sodomy, and Society in Spain's Golden Age*. Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto.
3. Bloom, H., (Ed.). (2009). *Bloom's Modern Critical Views. Cormac McCarthy*. New York: Bloom's Literary Criticism.
4. Broncano, M. (2014). *Religion in Cormac McCarthy's Fiction. Apocryphal Borderlands*. New York and London: Routledge.
5. Cant, J. (2008). *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*. New York and London: Routledge.
6. Cervantes, M. de. (2014a). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra.
7. Cervantes, M. de. (2014b). *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra.
8. Chollier, C. (1999). Exposure and Double Exposure in Cormac McCarthy's Baroque Trilogy. *Proceedings of the First European Conference on Cormac McCarthy*, (49-56). Miami, FL: Cormac McCarthy Society.
9. Chollier, C. (2000). Autotextuality, or Dialogic Imagination in Cormac McCarthy's Border Trilogy. *Southern Quarterly*, 38(3), 10-33.
10. Covarrubias, Sebastián de. (1987). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla.
11. González Echevarría, R. (1987). *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Del Norte.
12. Jarrett, R. L. (1997). *Cormac McCarthy*. New York: Twayne.
13. Levine, C. (2015). *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton & Oxford: Princeton UP.
14. Maravall, J. A. (2005). *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
15. McCarthy, C. (1993). *All the Pretty Horses*. New York: Vintage.
16. McCarthy, C. (1999). *Cities of the Plain*. New York: Vintage.

17. McCarthy, C. (1999). *Ciudades de la llanura*. Trad. Luis Morillo Fort. Madrid: Debate.
18. McCarthy, C. (1995). *The Crossing*. New York: Vintage.
19. McCarthy, C. (1996). *En la frontera*. Trad. Luis Morillo Fort. Barcelona: Plaza & Janés.
20. McCarthy, C. (2001). *Todos los caballos bellos*. Trad. Pilar Giralt Gorina. Barcelona: Debolsillo.
21. McCarthy, C. (2005). *Todos los hermosos caballos*. Trad. Pilar Giralt Gorina. Barcelona: Debolsillo.
22. McGilchrist, M. R. (2010). *The Western Landscape in Cormac McCarthy and Wallace Stegner*. New York and London: Routledge.
23. Oropesa, S. A. (2003). *The Contemporáneos Group. Rewriting Mexico in the Thirties and Forties*. Austin: University of Texas Press.
24. Peebles, S. (2002). What Happens to Country: The World to Come in Cormac McCarthy's Border Trilogy. En W. Hall and R. Wallach (Eds.), *Sacred Violence. Cormac McCarthy's Western Novels*. Vol. 2. (pp. 127-42). El Paso: U. of Texas El Paso.
25. Real Academia Española (2016). Dueña. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=EEsL9LT>
26. Real Academia Española (2016). Pretina. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=U8ZP0Dp>
27. Ramírez Berg, C. (2002). *Latino Images in Film. Stereotypes, Subversion and Resistance*. Austin: University of Texas Press.
28. Redondo, A. (1990). Nuevas consideraciones sobre el episodio de Andrés en el *Quijote*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38(2), 857-873.
29. Rodríguez, J. C. (1994). *La literatura del pobre*. Granada: Comares.
30. Rodríguez, J. C. (2003). *El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote*. Granada: Comares.
31. Stringer, J. (1996). Modernism. *Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*. Oxford, GB: OUP Oxford. ProQuest Ebrary.
32. Vasconcelos, J. (1988). *La raza cósmica*. México, D. F.: Austral.
33. Woodward, R. B. (19 de abril de 1992). Cormac McCarthy's Venomous Fiction. *The New York Times Magazine*, 28-31. Reimpreso en (1997) *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Deborah A. Schmitt. Vol. 101. Detroit, Gale. *Literature Resource Center*.