

Eleonora Basso
María de los Ángeles González Briz

Utopía
prefeminista
y melancolías
cervantinas



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



bibliotecaplural

Utopía prefeminista
y melancolías
cervantinas

Eleonora Basso
María de los Ángeles González Briz
Coordinadoras

Utopía prefeminista
y melancolías
cervantinas

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo
de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC)
de la Universidad de la República.

El trabajo que se presenta fue seleccionado por el Comité de Referato de Publicaciones
de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
integrado por Luis Behares, Jorge Baeza, Robert Calabria, Nelly Da Cunha,
Carlos Demasi, Roger Mirza y Susana Rostagnol.
Tiene el aval de Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de CSIC, integrada por
Luis Bértola, Carlos Demasi y Liliana Carmona.

© Los autores, 2012

© Universidad de la República, 2013

Departamento de Publicaciones,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-0985-1

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Rodrigo Arocena</i>	9
NOTA PRELIMINAR.....	13
CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN. UNAS CLAVES (MÁS) PARA LEER EL <i>QUIJOTE</i> , <i>María de los Ángeles González Briz</i>	15
Bibliografía	27
CAPÍTULO II. DESPLIEGUE RETÓRICO Y MUTACIONES DEL CUERPO EN SIMETRÍA MULTIGENÉRICA: DEVENIR DOROTEA, <i>María Bedrossián</i>	29
Una travesía desde el género: la autocreación de Dorotea como espacio de libertad interior.....	30
Bibliografía	38
CAPÍTULO III. LAS FORMAS DE LA UTOPIA EN EL EPISODIO DE MARCELA, <i>Guillermina Chichizola</i>	39
Despreciando al hombre ideal	39
Marcela, la libertad y la literatura.....	41
Conclusión.....	43
Bibliografía	44
CAPÍTULO IV. LA CUEVA DE MONTESINOS Y EL <i>QUIJOTE</i> APÓCRIFO. APUNTES PARA UNA POSIBLE VINCULACIÓN, <i>Carolina Condado</i>	45
La diferencia como traición	46
El amor que hace la diferencia	48
La perspectiva desde el subsuelo	49
Bibliografía	51
CAPÍTULO V. ENTRE LA DISCRECIÓN Y LA LOCURA: EL LEGADO DE <i>DON QUIJOTE</i> PARA LA LITERATURA DE LA ERA DIGITAL, <i>Cecilia Gasco, María de los Ángeles Orfila</i>	53
De odores y lectoautores	54
Lecciones de Cervantes para la literatura del siglo XXI	56
Verdad, verosimilitud y juegos ficcionales en <i>Don Quijote</i> y los mundos virtuales.....	60
Bibliografía	62
CAPÍTULO VI. OPERACIÓN REGRESO: FUERZAS DE OPOSICIÓN AL VIAJE QUIJOTESCO, <i>María del Carmen González</i>	63
Derivaciones de la ‘gran falta’	64
La fuerza de la cordura del mundo. Otro asunto de Inquisición: formas de dominar la locura	66
Riesgos de la escritura y diferentes formas de ejercer represión	68
Bibliografía	71

CAPÍTULO VII. ¡AL MONTE TIRAN! LEANDRA Y LA CABRA MANCHADA,	
<i>María de los Ángeles González Briz</i>	73
Amar por destino o amar por elección.....	74
A la cabra y a la mujer, sogas largas.....	78
Libre albedrío y buena elección.....	83
Bibliografía.....	87
CAPÍTULO VIII. ACERCAMIENTOS HACIA UN POSIBLE	
DISCURSO FEMENINO EN EL <i>QUIJOTE</i> , <i>Daniela Martínez Blanco</i>	89
Bibliografía.....	99
CAPÍTULO IX. EXPERIENCIA Y LITERATURA: LA NATURALEZA EXPERIMENTAL	
DE LA ESCRITURA CERVANTINA, <i>Fernando Ordóñez</i>	101
Bibliografía.....	107
CAPÍTULO X. SOBRE LAS BELLOTAS Y LA EDAD DE ORO	
EN EL <i>QUIJOTE</i> DE 1605, <i>Elena Romiti</i>	109
La situación histórica.....	110
La tradición literaria.....	110
El discurso de Don Quijote.....	113
Bibliografía.....	118
CAPÍTULO XI. DAR EL SÍ, <i>Deborah Rostán</i>	
En el nombre del Padre.....	120
Después de Cervantes.....	128
Bibliografía.....	131
CAPÍTULO XII. NIVELES DE SENTIDO DE LA MUERTE AMOROSA: EL EPISODIO	
DE MARCELA Y GRISÓSTOMO DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO,	
<i>Francis M. Santana Da Cunha</i>	133
La emblemática tumba de Grisóstomo.....	133
Disciplinamiento y subversión de Marcela.....	137
Amenaza a la estabilidad del sistema social vigente.....	141
Marcela deshumanizada.....	143
Conclusiones.....	148
Bibliografía.....	149

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La universidad promueve la investigación en todas las áreas del conocimiento. Esa investigación constituye una dimensión relevante de la creación cultural, un componente insoslayable de la enseñanza superior, un aporte potencialmente fundamental para la mejora de la calidad de vida individual y colectiva.

La enseñanza universitaria se define como educación en un ambiente de creación. Estudien con espíritu de investigación: ese es uno de los mejores consejos que los profesores podemos darles a los estudiantes, sobre todo si se refleja en nuestra labor docente cotidiana. Aprender es ante todo desarrollar las capacidades para resolver problemas, usando el conocimiento existente, adaptándolo y aun transformándolo. Para eso hay que estudiar en profundidad, cuestionando sin temor pero con rigor, sin olvidar que la transformación del saber solo tiene lugar cuando la crítica va acompañada de nuevas propuestas. Eso es lo propio de la investigación. Por eso la mayor revolución en la larga historia de la universidad fue la que se definió por el propósito de vincular enseñanza e investigación.

Dicha revolución no solo abrió caminos nuevos para la enseñanza activa sino que convirtió a las universidades en sedes mayores de la investigación, pues en ellas se multiplican los encuentros de investigadores eruditos y fogueados con jóvenes estudiosos e iconoclastas. Esa conjunción, tan conflictiva como creativa, signa la expansión de todas las áreas del conocimiento. Las capacidades para comprender y transformar el mundo suelen conocer avances mayores en los terrenos de encuentro entre disciplinas diferentes. Ello realza el papel en la investigación de la universidad, cuando es capaz de promover tanto la generación de conocimientos en todas las áreas como la colaboración creativa por encima de fronteras disciplinarias.

Así entendida, la investigación universitaria puede colaborar grandemente a otra revolución, por la que mucho se ha hecho pero que aún está lejos de triunfar: la que vincule estrechamente enseñanza, investigación y uso socialmente valioso del conocimiento, con atención prioritaria a los problemas de los sectores más postergados.

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye así a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto a la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es pues una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

La universidad pública debe practicar una sistemática Rendición Social de Cuentas acerca de cómo usa sus recursos, para qué y con cuáles resultados. ¿Qué investiga y qué publica la Universidad de la República? Una de las varias respuestas la constituye la Colección Biblioteca Plural de la CSIC.

Rodrigo Arocena

Los grandes libros no son egoístas. Comparten con quienes los leen su saber y, mejor aún, los instrumentos que han permitido construirlo.

Roger Chartier, *El juego de las reglas: lecturas*

Nota preliminar

El presente volumen surgió de la necesidad de reunir los trabajos individuales que han ido naciendo a partir de la creación, a fines de 2010, del Grupo de Estudios Cervantinos, en el marco de las actividades de investigación en el área de Literatura Española (Departamento de Letras Modernas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Udelar). La idea que dio lugar al grupo partió, más o menos informalmente, del trabajo en común, el intercambio de ideas y bibliografía entre quienes asistimos al curso de actualización sobre el *Quijote* dictado por Juan Diego Vila en 2010 (Unidad de Profundización, Especialización y Posgrado (UPEP), FHCE, Udelar).¹ En el proceso de elaboración de las monografías se fue consolidando un núcleo estable de estudiantes avanzados y egresados recientes, a partir de lo cual surgió el deseo de continuar leyendo y comentando el *Quijote* en una dinámica colectiva, que se institucionalizaría luego con la inscripción en la CSIC como grupo autoconstituido (inscripto con el número de identificación 683725).² A su vez, ese núcleo inicial se fue incrementando por sucesivas incorporaciones y, aunque a lo largo de 2010 logramos mantener un grupo estable de ocho personas, no se trata de una lista cerrada en ningún sentido ya que, por el momento, el único compromiso exigido es el de reunirse periódicamente para compartir los avances en la lectura y análisis de la obra de Cervantes. Con todo, establecimos como desafío primario la participación en las *IV Jornadas de Investigación y III de Extensión FHCE*, en noviembre de 2011 y, en efecto, cada integrante presentó una ponencia en el marco de un grupo de trabajo (GT) previsto especialmente para esa oportunidad. La convocatoria del GT 05, «Estudios sobre Cervantes y el *Quijote*», dio lugar a dos mesas redondas en las que, además de las ponencias de los integrantes del grupo originario, participaron otros estudiantes y egresados (ver *Actas*). Dada la riqueza de las propuestas, presentadas bajo la modalidad de avances de investigación, nos pareció provechoso proyectar una publicación posterior común, que recogiera resultados más afinados, trabajos más elaborados de quienes quisieran profundizar lo hecho, ya asumiendo el formato de un artículo académico a cargo de cada participante, aun cuando no fuera integrante formal del Grupo de Estudios Cervantinos. Que para el caso, serán cada uno de los capítulos de este libro.

1 «El *Quijote* de 1605: Coordenadas culturales, lecturas y prácticas críticas», dictado entre el 22 y el 26 de noviembre de 2010, por Juan Diego Vila (Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina).

2 El grupo es dirigido por Eleonora Basso y María de los Ángeles González. Ver <<http://darwin.csic.edu.uy/grupos/grupos;jsessionid=E6209A8FFC6CCEB103E059F736F7B27A?tip=onorw&id=683725>>.

De modo que el contenido aquí presentado reúne trabajos de profesores de gran experiencia y trayectoria, egresadas de la licenciatura de grado y de maestría, así como de estudiantes de doctorado o de maestría, egresadas recientes, estudiantes avanzados y otros que recién promedian su carrera de grado, quienes hacen sus primeras armas en la investigación y redacción académica. Aun así, hay muchos aspectos en común que se explican por la comunidad de lecturas, el diálogo permanente y la atención a algunas líneas de trabajo en torno a las cuales se constituyó el grupo de trabajo inicial. Otras cercanías son producto de felices coincidencias.

Introducción.

Unas claves (más) para leer el *Quijote*

MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ BRIZ¹

Como se adelantó en la Nota preliminar, la presentación de este conjunto de trabajos es el primer fruto de una tarea colectiva incipiente, en el marco de un proyecto que busca promover los estudios cervantinos en Uruguay, con énfasis en algunas líneas específicas, a saber: 1) la recensión de la bibliografía disponible sobre Cervantes, en particular sobre el *Quijote* y las *Novelas ejemplares* y la confección de una base de datos como insumo para las futuras investigaciones que el grupo pretende desarrollar; 2) la dedicación de manera específica y permanente a la profundización en el estudio de la obra de Miguel de Cervantes; 3) la investigación y el estudio de la recepción crítica y creativa del *Quijote* en la literatura y las otras artes; 4) el esbozo de una historia e interpretación de la recepción del *Quijote* en Uruguay (los procesos de la crítica y de la creación: comentarios a la obra cervantina, recreaciones, adaptaciones); 5) la reflexión sobre los procesos de canonización y el estatus de la obra literaria consagrada en general, sus condicionamientos históricos y sociales, los motivos de su perdurabilidad, centrándose particularmente en el caso del *Quijote*.

En el campo de la recepción, y al considerar la historia de los efectos a que dio lugar el *Quijote* en el específicamente literario, tomamos en cuenta el concepto aplicado a tres tipos de textos: a) comentarios e interpretaciones críticas sobre Cervantes o el *Quijote*; b) lo que llamaremos ficciones críticas (textos de ficción que, sin embargo, funcionan a la vez como interpretación o comentario del *Quijote*, por ejemplo recreaciones o relatos referidas a los destinos del libro o a algún aspecto de su explicación) y las que consideraremos ficciones conjeturales, es decir, que conciben escenarios hipotéticos o narran situaciones alternativas ocurridas a los personajes del libro: Don Quijote, Sancho, y otros, en especial los que se dejan llevar por la tentación de agregar nuevas aventuras a las imaginadas por Cervantes. c) Por último, se tienen en cuenta los textos de creación ficcional donde pueden reconocerse huellas más o menos explícitas del *Quijote*, ya sea en relación con sus procedimientos formales, como con relación al tema.

¹ Licenciada en Letras (FHCE, Udelar). Profesora de Literatura (IPA). Es asistente de Literatura Española (FHCE). Dirige el Grupo de Estudios Cervantinos junto con Eleonora Basso.

De acuerdo con un criterio posible, que arrastra consigo una terminología, tendremos en cuenta una clasificación simplificada de tres tipos de recepción literaria: pasiva, reproductiva y productiva. La pasiva se refiere a la opinión del público en general, la cual en la mayoría de los casos solo se puede conocer mediante métodos de estudio sociológico. La recepción reproductiva, a su vez, hace referencia a «la crítica, el comentario, el ensayo, cartas o apuntes de diario y otros documentos que se esfuerzan en la transmisión de una obra literaria» (Moog-Grünewald, 1984: 82). Finalmente, la recepción productiva considerará las obras de «literatos y poetas que, estimulados e influidos por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte» (Moog-Grünewald, 1984: 82). Por su parte, Jausss afirmaba que una obra literaria «es acogida y juzgada tanto sobre el fondo de otras formas artísticas, como sobre el de la experiencia cotidiana de la vida» (1985: 18). Por todo lo anterior, para el estudio de la recepción, es deseable y se intentará reconstruir el clima político, social y literario de la producción de los textos, y así establecer en lo posible el horizonte vital y literario en que han surgido o se han leído, imitado o juzgado, según el caso.

En una conferencia en homenaje a Cervantes, Pedro Luis Barcia propuso la categoría de *ficciones contrafácticas* para clasificar los textos de creación, increíblemente abundantes, que se ocupan de hechos conjeturales ocurridos al propio Cervantes, a la historia del *Quijote* en cuanto libro, a su recepción, o bien, y quizás esto sea lo más frecuente, hechos también conjeturales ocurridos a los personajes del libro: Don Quijote, Sancho, y un largo etcétera (2005). La tentación de inventar y desarrollar nuevas aventuras de Don Quijote es contemporánea a Cervantes y no parece en vías de detenerse. La primera empresa contrafáctica la emprendió quien firmara como Alonso Fernández de Avellaneda, no solo por retomar la obra sino, sobre todo, porque en su novela se suceden alteraciones y reversiones respecto del texto cervantino. Desde el punto de vista psicológico, lo que subyace al pensamiento contrafáctico es la simulación, la capacidad de construir escenarios hipotéticos o situaciones alternativas. Y si bien la psicología puede usarlo como método de análisis, y la sociología o la historia echar mano a estos razonamientos para especular sobre la derivación posible de hechos pasados, actuales o futuros, la literatura parece ser el territorio más liberado para la explotación del pensamiento contrafáctico (Segura Vera, 1999). En el territorio específicamente cervantino, Barcia observa la existencia de exploraciones contrafácticas en dos planos: «el “real” de la vida de Cervantes y el virtual o ficticio de los personajes y episodios [del Quijote]». En los dos casos los textos pueden definirse también como «reescrituras creativas a propósito de Cervantes y su obra» (2005: 1).

En el libro que presentamos, el trabajo de Carolina Condado, «La Cueva de Montesinos y el Quijote apócrifo» (capítulo 4) se ocupa de una inflexión común al texto de Cervantes y la primera impostura contrafáctica firmada por Avellaneda: se trata de los pasajes de las dos obras que hacen referencia al

«Romance de Durandarte». En el prólogo de la segunda parte del Quijote (1615), el narrador avisa: «doy a Don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonio». Ya se ha señalado el episodio de la Cueva de Montesinos como clave en la peripecia del personaje que lo conduce a la muerte, el comienzo de su declinación (Percas, 1989; Riley, 2001). La investigación se ocupa de mostrar que ese momento registra también el diálogo más fuerte con la obra de Avellaneda. En la misteriosa cueva, Don Quijote interactúa con Montesinos y Durandarte en el mundo encantado por Merlín, operándose una desmitificación de esos personajes legendarios. En esta oportunidad, el protagonista se encuentra solo y, a diferencia de las transformaciones frecuentes hasta entonces, los personajes de la Cueva de Montesinos no son «transformación de una presencia», sino «presencia en sí, aun cuando se trate de una experiencia psicológica o interior». Eso determina, como dice Riley, que empieza a discernirse «ilusión e ideal, lo que señala el principio del camino hacia su cordura» (2001: 177). Atendiendo a algunas señales, explícitas o implícitas, que aparecen en el episodio de la Cueva de Montesinos —cuervos de mal augurio, puñal violento y traicionero, damas de luto—, Carolina arriesga la hipótesis de una posible alusión de Cervantes a la traición por parte del autor del apócrifo, considerando que en el prólogo de 1615 Cervantes menciona «una batalla y su contienda con quien dice que es sacerdote y familiar del Santo Oficio, y que encubre su nombre y su patria como si hubiera cometido una traición».

Independientemente y además de los fenómenos de intertextualidad y contactos en textos claramente literarios, otro desafío supone la repercusión del *Quijote* y sus huellas explícitas o implícitas en el cine o las artes plásticas, por ejemplo. Ni que hablar tratándose de lenguajes que desestabilizan la noción misma de literatura, aunque se inscriban en sus bordes, como es el caso de los *blogs* y otras producciones digitales disponibles *on line*. Este tipo de problemas de recepción, y en particular con relación a las huellas cervantinas, son abordados por Cecilia Gasco y María de los Ángeles Orfila, en el capítulo 5 de este libro, «Entre la discreción y la locura: el legado de *Don Quijote* para la literatura de la era digital».

Esta investigación analiza el *Quijote* como «modelo de lectura discreta» para las producciones digitales que se multiplican en la red.² Las autoras examinan los modelos que propone Cervantes, en relación con los hábitos de lectura del siglo XXI, tomando a Alonso Quijano como lector activo por antonomasia, en tanto desarrolla la capacidad de cumplir con las funciones simultáneas de personaje/lector/autor. Los nuevos soportes de comunicación y narrativos le otorgan al lector actual similares potestades, sobre todo la posibilidad de interactuar con la

2 Covarrubias deriva 'discreción' del verbo 'discernir', al que le otorga el sentido de «separar, dividir, distinguir una cosa de otra y hacer juicio de ellas». Discreto es «el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar» (Covarrubias, 2012). En ese sentido lo usa Cervantes, como trabajo en el capítulo 7 de este libro («Al monte tiran! Leandra y la cabra manchada»).

voz narrativa e, incluso, con el autor real, logrando que este modifique el curso de la historia según las preferencias o sugerencias expresadas, por ejemplo, en los comentarios de un *blog*.

Así como la novela de Cervantes pone en evidencia y problematiza la coexistencia de la lectura privada y pública a comienzos del siglo XVII, ambos modelos vuelven a yuxtaponerse hoy con el resurgimiento de la lectura colectiva entendida como un acontecimiento social en el que se participa a través de internet, y de la posibilidad de dejar comentarios en cualquier tipo de información en línea.

Otra clave de análisis parte de la idea de que Don Quijote sale en busca de aventuras pensando que en el futuro alguien va a escribir sus acciones heroicas y, por lo tanto, *vive un discurso*, y continúa haciéndolo luego de que tiene la confirmación de que su historia ha sido escrita; entonces, se ve obligado a actuar para reafirmar que él es el mismo que protagoniza la historia que leyeron. En el presente, los autores de páginas de internet —aun quienes escriben sus comentarios personales en los muros de las redes sociales— buscan ser leídos (y vistos), del mismo modo que Don Quijote, porque es el reconocimiento de los demás lo que confirma su existencia. Las personas participan del mismo juego que interactuaba Don Quijote y su elenco de personajes, enganchados en el poder de la letra confirmatoria.

Gasco y Orfila observan que la red permite *jugar* un personaje y hasta convertirse en este: genera *lectoautores* de la vida propia, interviniendo incluso en las ajenas. La posible *quijotización* de la vida implica cambiar la identidad para asumir un yo activo y creativo. El lectoautor del siglo XXI sufre la locura del personaje, como la que padece Don Quijote pero, al mismo tiempo, sufre la locura del autor. También el «mal» que enloqueció a Alonso Quijano, la cancelación del contrato de lectura, asume un terreno fértil en las nuevas tecnologías. La novedad del soporte y el noviciado de los lectores ante las herramientas, facilitan la ruptura del pacto y la aceptación de la información como verdadera. Al igual que el personaje de Cervantes, propician la práctica de lecturas «indiscretas». El *Quijote*, publicado todavía bajo el impacto de las sospechas ante la multiplicación indiscriminada del impreso, otorga herramientas para formar al lector «discreto», que aún hoy pueden ser aprovechables.

Fernando Ordóñez también se interesó por el *Quijote* en tanto novela *experimental*, relevando los aspectos en que la escritura cervantista se muestra a sí misma como proceso y gusta de mostrar las costuras de la hechura, en un gesto que lo inscribe en el comienzo de la modernidad novelesca, según se verá en el capítulo 9, «Experiencia y literatura: La naturaleza experimental de la escritura cervantina». El trabajo destaca que Cervantes «es un escritor preocupado por los papeles, los prólogos, y las imprentas», que integra al libro como un producto material dentro del propio libro. Además de esto, el fluir de narración, la estructura dialógica o, si se prefiere, polifónica de la novela, integra personajes que operan como críticos

literarios, que apuntan poéticas, que juzgan e inciden en el propio relato, pero el capítulo se centrará, sobre todo, en la relación entre *experiencia* y *novela*.

Respecto al análisis de pasajes, episodios, motivos o personajes del *Quijote* y las *Novelas ejemplares* de Cervantes, este grupo de trabajo ha privilegiado un tipo de lectura atenta a las relaciones intratextuales, sin descuidar por eso el diálogo con textos contemporáneos a la producción cervantina, así como con otros productos culturales y artísticos, ni la apertura a la serie social. Se ha intentado someter los textos cervantinos a nuevas lecturas (unas más), buscando resquicios opacos aun a la interpretación, bajo la luz de la tradición crítica y con la ayuda de herramientas teóricas que puedan resultar útiles y vigentes. Uno de los objetivos de estas lecturas es recuperar posibles sentidos del *Quijote* frente a las distintas series culturales y órdenes simbólicos del barroco español.

Para esto, partiendo de intereses comunes previos, hemos promovido una línea de lectura y análisis orientada a la búsqueda de marcas textuales que evidencien distinciones de género. Sin adscribirse específicamente a un enfoque feminista en el análisis de los textos, en tanto impliquen el señalamiento de la impronta patriarcal dominante en los discursos literarios y en particular en la representación de lo femenino, sí se han tenido en cuenta los aportes de los estudios de género en términos generales y en los estudios cervantinos en particular. Algunos de los capítulos que se presentan en este volumen consideran textos de Cervantes atendiendo las relaciones de género que registran, así como los cruces, corrimientos o inestabilidades en las representaciones de género y sexualidad, en tanto constitutivas de la modelación de subjetividades y aun en sus repercusiones morales, sociales y políticas.

La tradición crítica parte aguas entre quienes han señalado tendencias misóginas en la obra de Cervantes y quienes, con seguridad en mayor número, destacaron la preeminencia que sus relatos otorgan a la mujer como sujeto activo, autónomo, y la legitimación de sus deseos, su capacidad y derecho a decidir (El Saffar, 1989, 1993, 1995; Alcalá, 1999; Gil López, 2000; D'Onofrio, 2001; Rubio, 2005; Neuschäfer, 2006, entre tantos). Estos llamativos presu- puestos invitan, desde hace décadas, a la confrontación de las creaciones cervantinas con otros discursos literarios y sociales que sirvan de marco, diálogo o contraste en este aspecto, tanto en lo ideológico como en lo cultural. En esa línea, algunos trabajos del grupo de investigación procuran cotejar los textos ficcionales que son nuestro objeto de estudio con los tratados amorosos del Renacimiento y Barroco, en tanto estos cristalizan las concepciones del amor vigentes en la época. De igual modo, se intenta interpretar los sentidos a la luz de investigaciones históricas sobre la situación de la mujer en los siglos XVI y XVII y en particular de los manuales preceptivos de la conducta femenina que abundan en la obra de los humanistas y adquieren gran importancia en el período contrarreformista, lo que equivale, en cierta forma, a entender las doctrinas morales operantes y el lugar que estas asignan al *deber ser* femenino, como una fuente imprescindible para la comprensión del horizonte cultural e ideológico

de los textos cervantinos. Si el humanismo insistió en la necesidad del aislamiento de la mujer dentro del recinto doméstico, a partir del siglo XVI la mayoría de los moralistas evita el discurso misógino frecuente desde la Edad Media e incorporan el lenguaje y la racionalidad renacentista, para elaborar «modelos de perfectas casadas o perfectas doncellas, perfectas viudas, o monjas» —como dirá María Bedrossian (en el capítulo 2), «y ubicarlas así en el sitio que el poder masculino les asigna. La locuacidad y la lascivia de la mujer es el lugar común para juzgarlas».

Respecto al encuadre en la problemática de género y las doctrinas amorosas en general, nos referiremos, a los efectos de este libro, a aquellas investigaciones que forman parte de un proyecto concreto del Grupo de Estudios Cervantinos, que aún se está impulsando y que provisoriamente se ha formulado bajo un titular bastante amplio: «Los discursos sobre el amor en la obra de Cervantes y la representación de lo femenino: estudio de textos y sus marcos (estético, moral e ideológico)».³ Este intenta dar cuenta de qué modo algunos aspectos discursivos de la ficción dialogan con el contexto y con el discurso patriarcal dominante a este respecto: ya sea bajo la forma de incorporación, negación, confrontación, ironía, u otras. A partir de la frecuentación de los antecedentes críticos más significativos, el grupo de investigación intenta avanzar en una descripción e interpretación de las representaciones de la mujer en el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, en relación con las doctrinas morales vigentes a comienzos del siglo XVII y en el marco de los debates sobre la mujer presentes en la España de los siglos XVI y XVII.

Inscripta en esta línea común, la investigación de María Bedrossian que se presenta en el capítulo 2 del presente libro, «Despliegue retórico y mutaciones del cuerpo en simetría multigenérica: devenir Dorotea» se aproxima a este personaje del *Quijote* de 1605, revisándolo a partir de sus trasmutaciones, proponiendo que los movimientos y dobleces que protagoniza, suponen otros tantos movimientos en el relato, jugando con la doble acepción de género. Así, el cuerpo y las operaciones retóricas funcionan simétricamente: acompañando las mutaciones del personaje, el relato surge con un principio lírico-pictórico, atraviesa una fase narrativo-sentimental, para culminar en una inscripción narrativo-caballeresco.

Las transformaciones que se van dando de su sexo —recuérdese que Dorotea irrumpe en el relato disfrazada de pastor—, carácter y clase social, funcionan como metonimia de los diferentes géneros literarios en que se desarrolla su historia. Cuerpo y texto, en simetría multigenérica, se subsumen en las historias de amor y en las acciones guerreras que constituyen «la doble fuente de luz que baña el universo romanesco y en cuya claridad se organizan las estructuras narrativas» (Zumthor, 1994: 86).

3 Ver <<http://darwin.csic.edu.uy/grupos/grupos.jsessionid=E6209A8FFC6CCEB103E059F736F7B27A?tipo=unorw&id=683725>>.

Como Don Quijote, Dorotea ha leído libros de caballería y está dispuesta a emular una nueva historia de aventuras, asumiendo el riesgo de convertirse en personaje de sus lecturas. Ambos crean un espacio de libertad donde se fusionan realidades y fantasías y son capaces, para eso, de desafiar las convenciones. Cuando las dos historias se interceptan, se hacen posibles ciertos reconocimientos y desenlaces de las historias intercaladas, así como las de ellos mismos: Don Quijote es rescatado de los sacrificios autoimpuestos en Sierra Morena y Dorotea encuentra el objetivo de su búsqueda.

En su relato como princesa Micomicona, Dorotea debe hacer frente a limitaciones que le impone la figura de autoridad, a la vez que actúa una parodia liberadora que deja visible su trauma de deshonra. Como juego de sustituciones, entre lo que les ha sido dado vivir y representar, y lo que pudieron (o no) crear, Dorotea y Don Quijote desean una promesa postergada de realización que los refunda en la corporalidad imaginaria de un texto que concretan en ese espacio alternativo donde la autodefinición se torna viable.

Por su parte, Daniela Martínez Blanco incursiona en el *Quijote* orientada por una perspectiva de género, buscando variaciones lingüísticas que permitan caracterizar las voces femeninas presentadas en estilo directo, aunque sin descuidar las variables socioculturales que atraviesan similitudes y diferencias en el lenguaje de los personajes de ficción. En esa exploración, llega a una primera e interesante conclusión acerca de que los personajes femeninos tienden a parecer excesivamente contruidos y artificiosos. Su trabajo, «Variaciones y registros sociolingüísticos de un posible discurso femenino en el *Quijote*», capítulo 8 de este libro, revela que estas mujeres tan inteligentes como bellas resultan personajes 'imposibles' también por su lenguaje, aspecto que conduce, a través del análisis del discurso verbal, a puntos de llegada muy cercanos a los de algunas de las otras indagaciones del volumen, como se verá.

El modelo lingüístico más frecuente en el *Quijote* es el del lenguaje coloquial —siempre limitado por un proceso de estilización que implica la imposibilidad de tomar el discurso oral tal y como se produce de hecho—, y el empleo del diálogo realista hace necesario relacionar el habla con el espacio y el tiempo al que la narración refiere, a fin de ocultar toda señal de artificio en el discurso, principio fundamental de la retórica clásica, lo cual incide de forma determinante en la construcción de los personajes. Daniela Martínez Blanco parte de la base que cuando las variables sociales influyen sobre la variación lingüística (entendida como el uso de diversos elementos para significar las mismas cosas, sin afectar su naturaleza semántica), lo hacen en forma específica en cada comunidad y respecto a fenómenos lingüísticos concretos. Esto hace posible reconocer en el *Quijote* diferencias que caracterizan a los personajes femeninos, así como identificar los registros lingüísticos que atienden a los usos del lenguaje en las diversas circunstancias que acontecen.

En el capítulo 11, Deborah Rostán ha leído algunas *Novelas ejemplares* y algunos episodios del *Quijote*, teniendo en cuenta el lugar y el valor otorgado al

matrimonio cristiano, no tanto en su función narrativa, sino en relación con la serie social, y en diálogo con los textos reformadores del sacramento emergidos del Concilio de Trento, con algunos manuales de conducta prescriptivos para la educación femenina, así como con textos morales y doctrinales. Algunos retratos femeninos especialmente idealizantes que aparecen en la obra cervantina —y Deborah se ha concentrado especialmente en *La Gitanilla*, *La española inglesa*, *La ilustre fregona* y *El celoso extremeño*— ofrecen un contrapunto de elementos por momentos encastrables, por momentos divergentes, de los modelos que propone *La perfecta casada*, de Fray Luis, por ejemplo. A la vez funcionan en paralelo con representaciones del arte barroco que conjugaron el imperativo de dama virtuosa con el ideal cortesano de mujer ‘honesta’. Entre otras cosas, el trabajo pretende encontrar los resquicios que permitan imaginar de qué manera las prescripciones contenidas en los textos parten meramente de la adaptación a un canon estético e ideológico o pueden cotejarse en algún grado con una experiencia histórica, aunque más no sea parcial y acotada a algunos sectores.

Es casi seguro que Cervantes tiene en mente la complejidad de estos problemas y, de hecho, la polaridad entre la representación del modelo estético-literario femenino y la representación verista llega a su punto más alto en la construcción de Dulcinea a partir de la forzuda moza labradora Aldonza Lorenzo (I, I; I, XXV). Basándose en la autoridad de la letra impresa aun en este punto, Don Quijote llega a admitir que muchos poetas han fingido sus damas: «¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros [...] están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso?» (I, 25). La creación de Dulcinea, que siempre es tratada de dama y señora, e incluso llega a ser nombrada princesa por Don Quijote, también sirve, sin embargo, de ocasión para cuestionar la esencialidad de los linajes, cuando las circunstancias aprietan ante el pedido de pruebas: «Y así bástame a mí a pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje, importa poco... Porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar, más que otras; que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea» (I, XXV).

Si Dulcinea es el personaje que mayormente hace visibles las contradicciones y los límites del ideal amoroso cortesano y petrarquista, hay muchas otras mujeres del *Quijote* que ofrecen variadas respuestas a esos mismos problemas. Una de las más célebres y atendidas por la crítica es Marcela, la pastora por elección.⁴ Sin embargo, el «feminismo» de Cervantes —o, dicho de manera menos anacrónica, la idea de la «mujer fuerte»— se encuentra en casi todas las intercalaciones del *Quijote*.⁵ (Neuschäfer, 2006: 86). Francis Santana se ve seducido por este episodio y sus posibilidades interpretativas. Su investigación —«Niveles

4 J. Ignacio Díez Fernández señala la importancia de la independencia económica de Marcela, que sustenta su decisión de no casarse, privilegio que no tendrían mujeres de otra condición social. El detalle operaría, además, como una forma de desmontaje de la tradición pastoril (Díez, 2004: 132 y ss.).

de sentido de la muerte amorosa: el episodio del Marcela y Grisóstomo desde una perspectiva de género» (capítulo 12)— apunta a la postura ‘subversiva’ de Marcela frente a la actitud fuertemente represiva de una comunidad que en su discurso (que solo da voz a la palabra masculina) termina por deshumanizarla, parangonándola con la *imagen misma de la muerte*. El giro retórico experimentado por las acusaciones de la población se convierte en una curiosa herramienta de auto victimización que señala a la joven como agresora y a la comunidad como víctima. Francis observa que una larga serie de lecturas críticas hicieron suyas las acusaciones que las voces del relato dirigen al personaje de la joven pastora. El sentido asumido por la serie de contraposiciones del personaje de Marcela con otros personajes (femeninos y masculinos) en el mismo sepelio de los restos de Grisóstomo se transforma en una ocasión privilegiada para echar una mirada sobre esos mecanismos de control social interiorizados por los componentes de la sociedad, teniendo en cuenta, además, que el *Quijote* aparece en un período histórico en el cual están madurando una serie de reflexiones acerca de cómo las personas controlaban a otras y cómo se controlaban a sí mismas, sobre el problema del gobierno de los otros y el gobierno de sí mismo que obsesionó a la literatura posmaquiavélica, lo que puede servir para repensar la historia de Marcela, capaz de gobernarse a sí misma.

En ese sentido, Guillermina Chichizola indagó las consecuencias del raro ejercicio que Marcela hace de la libertad, teniendo en cuenta que no solo descarta la elección amorosa, sino que desecha a un candidato óptimo para el amor y el matrimonio, quien se ajusta a los modelos de conducta que proponen los manuales renacentistas, como *El Cortesano*, de Castiglione, uno de los más célebres.

Es al comienzo del primer *Quijote* cuando se presenta a esta indómita Marcela, reivindicando su derecho a la libre elección amorosa y eligiendo no someterse a la ley del varón, para vivir castamente en el campo, fuera de las obligaciones matrimoniales y la distribución social del trabajo. Más allá de lo admirable que resulte la transgresión a las prescripciones más extendidas, debe notarse que Marcela admite que «el cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es escusado» (I, XIV), con lo que se infiere que opta porque puede hacerlo, porque su voluntad no está presa del rapto amoroso. De lo contrario, la elección no tendría cabida. O quizás sí, si nos atenemos a otras modulaciones que Cervantes hace de la relación entre amor y libre albedrío en la sucesión de casos amorosos que recorren el *Quijote* de 1605.⁵

Problemas relativos al amor y la libertad reinciden y a menudo se entrelazan en varias historias de las llamadas intercaladas, desde el episodio de Marcela y Grisóstomo, pasando por la novela del Curioso Impertinente, la historia del Cautivo (en el que la búsqueda de la libertad es fundamental), entre otras, hasta

5 En un trabajo anterior, he atendido la coincidencia entre voluntad y destino en la obediencia al rapto amoroso en el caso de Doña Clara de Viedma (González, 2011).

llegar al relato de la fuga de otra discípula, Leandra, quien, al otro extremo del libro, representa el otro extremo en el ejercicio de la libertad femenina.

El análisis de este episodio, inserto en el recorrido narrativo del *Quijote* de 1605, es el que abordo en «¡Al monte tiran! Leandra y la cabra manchada», capítulo 7 de este volumen. La forma en que se cumple el deseo de Leandra enmienda algunas cláusulas del Discurso de la Edad de Oro, que elogiaba los buenos tiempos en que las doncellas podían seguir «su gusto y propia voluntad», ajenas a la «maldita solicitud» y «ajena desenvoltura». De acuerdo con la lógica poética cervantina, la «antojadiza» Leandra no se equivoca en la entrega amorosa, sino en la elección del enamorado; se deja llevar por la pasión sin acuerdo de voluntades, con lo que transgrede las condiciones del *amor purus* en el sentido platónico. El *amor simple* de Leandra no es verdadero rapto, sino «amorosa pestilencia», puesto que no hay reconocimiento de la esencia, sino «antojo» —según Covarrubias, deslumbramiento por las falsas apariencias— con que brilla Vicente de la Rosa.

Como se viene adelantando, la libertad amorosa es un núcleo central que aglutina los episodios del *Quijote* de 1605, además de que pueda leerse, «entre otras muchas interpretaciones consagradas, [como] un libro sobre el amor, sobre sus posibilidades, sobre el otro, sobre uno mismo» (Vila, 2008: 7). Elena Romiti recupera este supuesto del que parte también más de un trabajo de este volumen, concentrándose en el célebre Discurso de la Edad de Oro, profundizando en particular el valor de la libertad amorosa («Sobre las bellotas y la Edad de Oro en el *Quijote* de 1605», cap. 10). Con esa orientación, estudia el discurso en el contexto político y social e inserto en la serie de las *utopías* renacentistas europeas en tanto se constituyen en vía de expresión libre de reivindicaciones de la burguesía que aún no accede al poder político pese a sus logros crecientes. De modo que el problema de la libertad y la injusticia social parece ser uno de los sustratos en que sedimenta el género y sus variables sin desconocer que, en otra línea de pensamiento, la utopía ha sido relacionada con el neoplatonismo renacentista y ha sido leída como símbolo hermético de conocimientos y mundos intangibles. U-topos [es] aquello que no tiene lugar en las dimensiones del espacio y el tiempo; remitiría a un mundo perfecto, alguna forma de ciudad celeste o ciudad de Dios (ver capítulo 10 de este mismo libro).

El contexto que «recuerda» a Don Quijote la mítica Edad de Oro es el campamento en que unos rústicos cabreros le ofrecen compartir el alimento, un mundo simple y autoabastecido, no marcado por la ansiedad de la «carencia», que hace innecesario el concepto de «tuyo» y «mío». Los cabreros comparten bellotas y carne de oveja que ellos mismos producen, a diferencia de los falsos pastores, hijos de labradores ricos, desesperados de amor *errado* y no correspondido (Serés, 1996), que van a proliferar desde el entierro de Grisóstomo. Cuando llega la noticia a través de alguien que viene de la aldea a traer «el bastimento» (las provisiones), se rompe la unión primaria con la tierra y se ingresa en el circuito del comercio (I, LII).

El tema del alimento viene del capítulo anterior, que termina con la comunión de amo y escudero compartiendo una cebolla, pan y un poco de queso. En el diálogo, Don Quijote elogia la frugalidad y moderación de los caballeros, pero sobre todo la adecuación a las circunstancias de una vida rústica, si fuese necesario. Es explicable que la cena fuerte de los cabreros tentara el hambre de ambos, encubierta tras el debate literario. El Discurso de la Edad de Oro es una respuesta a la abundancia de alimento. Antes de pronunciarlo, Don Quijote obliga a Sancho a sentarse junto a él:

Quiero que aquí a mi lado y en compañía desta buena gente te sientes, y que seas una mesma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere, porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala (I, XI).

La caballería y el amor aparecen como discursos utópicos igualitarios. En el capítulo 6, retomo este pasaje a la luz de circunstancias ocurridas a los personajes en otro episodio, en relación con la igualación, la obediencia y la libertad (I, LI).

Como bien advierte Elena Romiti, el Discurso conecta, además, la falsedad y artificio del presente histórico —la pérdida de la espontaneidad de la naturaleza— con la crítica al adorno en la vestimenta y en el lenguaje, lo que implica otro subtexto en el que Don Quijote está hablando de literatura.⁶ Un puñado de bellotas suscita a Don Quijote el recuerdo de la Edad de Oro. Romiti señala un posible antecedente clásico de esa elección en Filóstrato, en la *Vita Apollonii*, quien llama «cerdos que comen bellotas» a los árcades. Además, estas «bellotas avellanadas» remiten simbólicamente a la encina, por un lado, y a la avellana, por otro. Covarrubias señala un antecedente clásico en «Servio, lib. 2., Georgicarum: los de la primera edad antes de haber hallado el uso de las mieses se sustentaban del fruto de la encina comiendo bellotas», lo que envía directamente a una época anterior a que la tierra fuera hollada por el arado, signo para Don Quijote de la Edad Dorada.

Además de esto, varios refranes y dichos relativos a la avellana, conectan el fruto con lo bajo y terrestre, como el verso que resume varios de ellos: «hay un enigma que dice/ no soy ave es cosa llana/ aunque estar en alto suelo/porque no como ni vuelo/ soy una simple serrana/ hija de un hijo del suelo» (Correas, 2012). En todo caso, las asociaciones populares refuerzan la impronta terrestre de la avellana, asida a la vida primigenia. A este respecto, puede recordarse que Celina Sabor de Cortázar reconoce una serie narrativa que se abre con el

6 Para la relación entre naturaleza y artificio como metáfora de la escritura en el Discurso de la Edad de Oro, ver el artículo de Gustavo Waitoller, «Acerca de tres personajes cercanos a la locura (o acerca de tres personajes escritores)», en Parodi, Alicia; D'Onofrio, Julia y Vila, Juan Diego (eds.) *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: Asociación de Cervantistas-Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005: 553-562.

Discurso de la Edad de Oro y se cierra con el de Marcela, en el que Cervantes va modulando un *crescendo* que va de lo real material a la espiritualidad más descarnada, de la Historia a la Poesía, en el sentido aristotélico. Don Quijote hace de nexo, con este Discurso, entre el mundo de los cabreros y el de los pastores (2003 [1987]). Neuschäfer, por su parte, reconoce dos utopías implícitas en estos capítulos: la que corresponde al Discurso de la Edad de Oro, relacionada con el ideario de la caballería andante, utopía noble, pero nostálgica y retrospectiva. Por otra parte, la defensa de Marcela corresponde a una utopía prospectiva y posibilista, que Neuschäfer llama ‘prefeminista’ (2006).⁷

Desde otra perspectiva, en «Operación regreso: fuerzas de oposición al viaje quijotesco» (capítulo 6), María del Carmen González asedia la novela más célebre de Cervantes inscribiéndola en la tradición genérica del relato de viajes, a partir del hecho singular de que el viaje del protagonista es interrumpido en dos oportunidades, para luego recomenzar. De modo que el viaje está conformado por tres instancias y tres son las ocasiones en que el personaje inicia y retorna: el primer viaje se relaciona con la construcción del personaje como caballero andante y las pruebas que le permiten autolegitimar su acción frente a una realidad adversa a su proyecto; el segundo se inicia con la introducción de Sancho Panza, el nada idóneo escudero que lo acompañará durante el resto de las aventuras. El tercero abarca el Quijote de 1615. Este trabajo se concentra en el último tramo de los dos primeros viajes del héroe, los *nostoi* o regresos a casa, que ocurren en el Quijote de 1605. El primer regreso, luego de la «armazón por escarnio» en la primera venta, ocurre como resultado del primer «cruce, temporal e ideológico en la configuración del personaje y su circunstancia, interna y externa».⁸ La segunda instancia, que asume mayor complejidad, implica el segundo regreso a casa, enmarcado en la tradición del retorno encantado. La investigación se pregunta cuándo y por qué se emprenden los regresos, el grado de participación del personaje y el grado de intervención externa en la decisión de optar por el movimiento opuesto al viaje iniciado. Se atiende también la funcionalidad del regreso en la ficción, así como a la construcción, paralela al crecimiento y evolución del héroe, de las fuerzas que en la novela representarán una marcada línea de oposición ideológica al proyecto del personaje.

7 Nos hemos apropiado de este término de Neuschäfer, lo hemos adoptado como categoría de análisis y de ahí proviene el hecho de tomarlo para el título de este libro.

8 Martín de Riquer propuso la idea de la «armazón por escarnio», basándose en la Segunda Partida de Alfonso el Sabio, que legislaba que la armazón por escarnio, es decir hecha por burla, simulacro, o en caso de no cumplir las condiciones necesarias al honor, no confería el título de caballero. Desde entonces, la idea ha sido asumida por la crítica cervantina. Riquer, Martín. «Don Quijote, caballero por escarnio». Clavileño, n.º VII, 1956: 47-50.

Bibliografía

- Alcalá, Mercedes. 1999. «La representación de lo femenino en Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 19, n.º 2: 125-139.
- Barcia, Pedro Luis. 2005. «Ficciones cervantinas contrafácticas», en *Lecturas cervantinas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, disponible en <<http://www.asale.org/ASALE/ConAALEBD?IDDOC=96&menu=3>> (consultada en agosto de 2011).
- Brown, Jonathan. 1986. *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chartier, Roger. 2000. «El arte de las reglas», en *El juego de las reglas: lecturas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Correas, Gonzalo. [1906] *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*. Versión digital en (consultada en enero de 2012).
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. [1611] *Tesoro de la lengua castellana o española*. Versión digital en <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>> (consultada en enero de 2012).
- Desaive, Jean-Paul. 1993. «Las ambigüedades del discurso literario» en Duby, Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid: Taurus, pp. 15-47.
- Díez Fernández, J. Ignacio. 2004. *Tres discursos de mujeres (Poética y hermenéutica cervantinas)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos-Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- D'Onofrio, Julia. 2001. «Amorosas porfías/ tal vez alcanzan cosas imposibles (I, 43). Sobre la voluntad y el libre albedrío en las últimas historias intercaladas del Quijote de 1605», en Parodi, Alicia y Vila, Juan Diego (eds.) *Para leer al Quijote*. Buenos Aires, Eudeba, 2001 ().
- . 1999. «La vista y el oído en las representaciones genéricas. El ejemplo de *las dos doncellas*», en Parodi, Alicia y Vila, Juan Diego (eds.) *Para leer a Cervantes*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 197-204.
- El Saffar, Ruth S. 1993. «In Marcela's Case», en El Saffar, R. S. y de Armas Wilson, D. (eds.) *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on C.*, Ithaca y Londres: Cornell University Press, pp. 157-178.
- . 1989. «Voces marginales y la visión del ser cervantino», Barcelona: Anthropos. XCVIII-XCIX, pp. 59-63.
- . 1995. «En alabanza de lo que se deja sin decir. Pensamientos sobre mujeres y carencias en *Don Quijote*», en Zavala, Iris (ed.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española*. Madrid: Anthropos.
- Fernández, Jaime, S. J. 2008. *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- González, María de los Ángeles. 2011. «De vistas y oídas o las posibilidades de conocer», en *Anuario de Estudios Cervantinos*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo. Vol. 7: 109-122.
- Jauss, Hans Robert. 1985. «El texto poético en el cambio de horizontes de la comprensión», en *Maldoror*, n.º 19, Montevideo (dedicado a la Teoría de la Recepción Estética): 17-40.

- Gil López, Ernesto J. 2001. «Reflexiones sobre la figura de la mujer en las Novelas ejemplares de Cervantes», en Bernat Vistarini, Antonio (ed.) *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lepanto, 1-8 de octubre de 2000. Palma: Universitat de les Illes Balears: 797.
- Moog-Grünewald, María. 1984. «Investigación de las influencias y de la recepción», en Schmeling, Manfred (ed.) *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa, pp. 69-100.
- Neuschäfer, Hans-Jorg. 2006. «Utopía y prefeminismo en el Quijote de 1605», en *Actas. Jornadas Cervantinas a cuatrocientos años del Quijote*. Montevideo: Universidad de la República, pp. 60-69.
- Percas de Ponseti, Helena. 1989. «La Cueva de Montesinos», en Riley, E. C. *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, pp. 142-176.
- Rico, Francisco. 2005. *Notas a Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Riley, Edward C. 2001. *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica.
- Rubio, Fanny. 2005. *El Quijote en clave de mujeres*. Madrid: EComplutense.
- Segura Vera, Susana. 1999. *Razonamiento contrafáctico: la posición serial y el número de antecedentes en los pensamientos sobre lo que podría haber sido*. Málaga: Universidad de Málaga. Disponible en <<http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4043/Susana%20Segura%20Vega16280155.pdf?sequence=1>>.
- Sabor de Cortazar, Celina. *Para una relectura de los clásicos españoles*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2003 [edición digital basada en la de Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1987].
- Serés, Guillermo. 1996. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Vila, Juan Diego. 2008. *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del Quijote*, España: Reichenberger Ediciones.
- Zumthor, Paul. 1994. *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.

Despliegue retórico y mutaciones del cuerpo en simetría multigenérica: devenir Dorotea

MARÍA BEDROSSIÁN¹

En *La diseminación* Jacques Derrida plantea la existencia de una estructura de «doble señal» a la que «ningún concepto, ningún hombre, ningún significante escapa». Se refiere a la regla según la cual «cada concepto recibe necesariamente dos señales semejantes, una en el interior, la otra en el exterior del sistema reconstruido, lo cual debe dar lugar a una doble lectura y a una doble escritura» (1997: 8).

Dorotea exhibe, por un lado, las máscaras de su cuerpo-signo, y por otro, los rasgos que pasan fuera de su cuerpo pero que le dan una identidad o marca de alteridad. Las transformaciones que se van dando de su sexo, carácter y clase social funcionan como metonimia de los diferentes géneros literarios en que se desarrolla su historia. Cuerpo y texto, en simetría multigenérica, se subsumen en las historias de amor y en las acciones guerreras que constituyen «la doble fuente de luz que baña el universo romanescos y en cuya claridad se organizan las estructuras narrativas» (Zumthor, 1978).

En esa búsqueda del signo bifronte que propone Derrida nos desplazamos por lo que se dice y lo que se ve de una mujer que aparece travestida de hombre e invierte los códigos del amor cortés, que tiene voz pero es ventriloquia de la voz del autor, que es capaz de narrar su experiencia (sexual) con un amor ilícito, que lee novelas de caballería y también obras piadosas, que no es una mujer virtuosa (por no ser casada, ni viuda, ni monja, ni virgen), y sin embargo es definida por otros como ‘discreta’, uno de los valores más estimados de la época. Es autora y creadora del parlamento grandilocuente de la princesa Micomicona, pero lo construye en clave paródica de sus relaciones amorosas con don Fernando.

Como una diseminación de juegos y movimientos discursivos, el *devenir* Dorotea nos da cabida para internarnos en los distintos niveles de ficción que presenta este episodio de las aventuras de Don Quijote.

1 Licenciada en Letras (FHCE, Udelar). Maestranda en Ciencias Humanas (FHCE, Udelar). Desde 2011, integra el Grupo de Estudios Cervantinos.

Una travesía desde el género: la autocreación de Dorotea como espacio de libertad interior

Dice Femenías que «En toda sociedad, aunque con características propias, los cuerpos de las mujeres siempre han tenido un valor simbólico adicional, como garantía de sutura de conflictos o como lugar de ejercicio de poder para humillar, deshonrar, negar o enviar mensajes cifrados. Levantar la prohibición estructural que rige “el lugar” de las mujeres, hace visible el grado de violencia que históricamente ha ejercido esa invisibilización» (2009: 55).

Este planteo sobre el valor simbólico del cuerpo femenino como garantía de sutura de conflictos o como subterfugio, lleva a complejizar la bizarra actuación y la retórica de la princesa andante Dorotea en la novela de Cervantes, que como variante de *virgo bellatrix* (Marín: 1989), es una mujer que en un momento de su vida, por una motivación amorosa, abandona su condición y con arrojo y valentía afronta una necesidad y a su vez levanta la prohibición estructural que rige ‘el lugar’ de las mujeres.

El travestismo femenino: inversión del amor cortés

La categoría de *inversión* implica necesariamente la aceptación a priori de una polarización, o al menos, «presupone la existencia de una organización natural» del lugar de la mujer (Ostrov, 1999: 342). Dorotea mueve ese orden y lo da vuelta: se disfraza de hombre y sale a buscar a Fernando, el noble que la seduce engañándola con promesas de matrimonio para inmediatamente abandonarla. La inversión se piensa «como oxímoron, es decir, como existencia de contrarios, para dar lugar a un conjunto de aproximaciones críticas, que desde una óptica bajtiniana, leen la novela como expresión del discurso carnavalesco» (Moreno Turner, 1975: 76).

Desde esta perspectiva, Dorotea transgrede la naturalidad de la posición femenina así como la identidad y vinculación con su cuerpo. Sus estrategias y acciones son diversas. Cuenta sus desdichas para que los otros consideren «la calidad de mi desgracia» (Cervantes, 2004: 288) y se presenta como «yo, pobrecilla [...] mal ejercitada en estas cosas» (: 282), no obstante, al enterarse de la traición del hombre «fue tanta la cólera y rabia que se encendió en mi corazón, que faltó poco para no salirme por las calles dando voces publicando la alevosía que se me había hecho» (: 285). El disfraz es el otro recurso de sus «*muchas imaginaciones*» que permite una recuperación del cuerpo. Según Galvez-Carlisle «recuperar el cuerpo reprimido es un gesto de autoconocimiento y apertura que reformula radicalmente las relaciones simbólicas entre placer y poder, resituando protagónicamente el historial marginado de la mujer» (1994: 14).

Dorotea se disfraza de varón como salvoconducto para moverse sin dificultad en un mundo de hombres originariamente ajeno. El travestismo, otro ropaje, otro género (el vestido es un género, es un entretejido, los hilos que necesita para suturar su identidad), supone una ruptura con la condición de reclusión que

sufre en el sistema de linajes imperante en la Europa occidental desde el siglo XIII y que la literatura artúrica reflejó en buena medida.

Además de ocultar y a la vez reforzar su arriesgado atrevimiento, otorga ante todo movilidad a su cuerpo y en principio, una posibilidad de suturar el conflicto de su deshonra. El disfraz abre narrativamente un espacio que la pone en contacto directo con la aventura, pero a su vez una transgresión de los códigos morales y una superación de los esquemas cortesés en lo que respecta a la necesidad de un rol más activo para las mujeres. Dorotea se disfraza para abandonar los disfraces sociales y para hablar o hacer saber a quienes la escuchan, potenciando con su retórica todo tipo de contenidos y temas, a veces también disfrazados, pero siempre referidos a sus avatares íntimos.

Despliegue retórico y mutaciones del cuerpo en simetría multigenérica.

La inversión del personaje central desencadena una serie metonímica de inversiones cuya sucesión estructura este episodio puede leerse como una versión del mundo del revés que cuestiona la problemática de la representación y de la producción textual.

Si al principio aparece como pastor, Dorotea se convertirá desde su relato de vida en mayordoma, después en niña mimada y protegida, villana y cristiana vieja, apasionada lectora de libros de caballería, mujer sensual y atrevida, amante cauta y legalista, víctima de la seducción y abandono, falsa princesa, excelente actriz, elocuente oradora y, finalmente, esposa.

El cuerpo y las operaciones retóricas funcionan en simetría multigenérica. El discurso adopta pliegues en la escritura: el relato surge con un principio lírico-pictórico pronto se convertirá en narrativo-sentimental y posteriormente en narrativo-caballeresco.

A mi criterio, estas aventuras determinan una zona donde la creación cervantina puede funcionar a modo de 'atajo', es decir, como un cortar camino para la reverberación de ciertas interpelaciones del uso institucionalizado del cuerpo así como del disciplinamiento normativo. Cervantes crea un texto consciente de las negociaciones de poder y de la importancia de las funciones discursivas al intentar representar a la mujer deseante que actúa y funciona como reajuste a un sistema tradicional de representaciones simbólicas. «La escritura es un lugar 'otro', es quitarse los ropajes» (Mercado, 1998: 58).

En este sentido, se puede pensar en la concepción de la escritura cervantina de acuerdo con el concepto de *Rizoma* de Deleuze y Guattari. Los símbolos eslabonan regímenes distintos y establecen correspondencias entre dimensiones diferentes, por ello, lo que ocurre en el cuerpo, repercute en el texto por un principio de conexión y de heterogeneidad, por los que «eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones políticos, económicos, etcétera, poniendo en juego no solo los regímenes de signos distintos, sino también los estatutos de estados de cosas» (1997: 17).

También puede tenerse en cuenta, para leer este episodio, lo que señala Foucault respecto a la sexualidad «como un punto de pasaje para las relaciones de poder, particularmente denso: entre hombres y mujeres, jóvenes y viejos, padres e hijos, educadores y alumnos, laicos y religiosos, gobierno y población. En las relaciones de poder la sexualidad no es el elemento más sordo, sino, más bien, uno de los que está dotado de la mayor instrumentalidad: utilizable para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra, a las más variadas estrategias» (1993: 126).

La base argumental de Foucault descansa en la importancia que le concede a las funciones discursivas que intentan representar esa sexualidad en todas sus posibles dimensiones. La historia de Dorotea puede ser leída como un modo de acercarse a la sexualidad y revelar las formas en que se distribuye, mediatiza y se produce el poder dentro de la cultura de la época.

El cuerpo y la palabra son lugares donde se ejercita el poder. Dorotea crea dos relatos que se despliegan en dos direcciones. En el primero cuenta cómo sufrió la derogación brusca de sus expectativas en una experiencia de seducción social y abandono. Ese sentirse tan pronto “fuera de juego” es lo que la moviliza para que su discurso no sea acallado.

El segundo relato trata de su peripecia imaginada como Micomicona. En ambas narraciones se resemantiza el cuerpo al proponerlo como espacio de supresiones y represiones, como posibilidad de gestar un discurso social alternativo. Cervantes formula un gesto escritural que se desplaza del cuerpo a la productividad de una textualidad señalada por las marcas biográfico-sociales de Dorotea. Advierte de un posicionamiento que asume la marca sexual como signo relevante de la constitución del texto literario, y el cuerpo adquiere así una dimensión política, al presentarlo en constante búsqueda, descubrimiento, diferencia, recomposición, homologación, desdoblamiento, fragmentos que se recomponen, espera, acción, pasión.

Dorotea es un personaje que funciona como escisión o corte, como dislocación de los códigos tradicionalmente aceptados por la cultura dominante. En su gesto y en el discurso de sus memorias se demuestra una y otra vez la naturaleza fluida y cambiante de cualquier identidad construida en el lenguaje. «La palabra es cuerpo y poder», como dice Tununa Mercado (1988: 159).

El desdoblamiento del discurso para sobrevivir en el logos del falo

Al inicio de esta aventura, Cardenio, el cura y el barbero le piden a Dorotea que narre la historia de su vida. Ella duda antes de responder y solo decide contar después de «calzarse con toda honestidad, recogerse los cabellos y acomodarse en el asiento de una piedra» (Cervantes, 2004: 277). Mientras, los tres hombres se ubican alrededor de ella para escucharla. Es importante atender este gesto que entiendo como doble señal: el cuerpo como instancia prediscursiva que no se somete al disciplinamiento al disfrazarse de hombre, pero que por otro lado manifiesta discreción y recato, ideales de la belleza femenina de la época. Oscilaciones

que obligan a un constante movimiento del género. Posición dicotómica que opta por hacer pública su intimidad a un grupo de hombres, pero, lo hace hablando desde la perspectiva de una primera persona, como sujeto activo autodesignante, de modo directo y dominante. Ejerce una memoria autorreflexiva y reivindica sus derechos. Con un sistema expresivo propio y diferenciado.

Su forma de contar es estratégica. El recurso de la *captatio benevolentiae* (nos) hace vacilar entre una visión de su cuerpo luchando en contra del destino, expresando sus sentimientos de traición e impotencia, y de su cuerpo admirado por el auditorio. De ser una pobrecilla a una mujer furiosa en busca de justicia, «llevada en vuelo del deseo de llegar, ya que no a estorbar lo que tenía por hecho, a lo menos a decir a Don Fernando me dijese con qué alma lo había hecho» (Cervantes, 2004: 285). Salir en búsqueda de Don Fernando no es una tarea fácil. Además de salir disfrazada, pide ayuda a un fiel y seguro criado para que la acompañe en sus peripecias. A pesar del acto de confianza de Dorotea, el sujeto quiso aprovecharse y se da una nueva situación de violencia al ser requerida de amores sin respeto ni temor de Dios (: 287). A pesar del peligroso momento al que se ve enfrentada, «con mis pocas fuerzas y con poco trabajo di con él en un derrumbadero, donde le dejé, no sé si muerto o vivo» (: 287). Un vaivén entre el movimiento continuo del discurso y la puesta en escena en el artificio como construcción de imagen de esa misma identificación significativa. Dorotea habla «para que no ande vacilando mi honra en vuestras intenciones» (: 277).

Así, «el texto propone una concepción dinámica de la subjetividad genérica para la cual los significantes son determinantes de la identidad» (Ostrov, 1993: 344). En el discurso de Dorotea se da la negociación de subjetividades, un proceso móvil donde la relación entre las identidades (Pastor/Dorotea/Micomicona) es interactiva y no fija, pero cuyo producto es una única historia de vida. De aquí el planteo del valor de la palabra y el lenguaje en la construcción de la identidad. Tal vez a partir de esta concepción de la identidad como ilusoria e imaginaria se puede explicar la tendencia de Dorotea y Don Quijote a crear identidades e igualdades, a través de la repetición, del ritual, en un afán de fijar, de detener una identidad que se escabulle, oscilatoria, ambivalente, escindida.

Devenir Dorotea en performance de Micomicona

El texto pone en evidencia que la subjetividad genérica se construye performativamente, desde, a través y en virtud de las prácticas significantes que la definen.

En la primera parte de la historia Dorotea habla de sus orígenes. Es hija de vasallos ricos del duque, labradores «sin mezcla de raza mal sonante» (Cervantes, 2004: 278), individuos que poco a poco van adquiriendo nombre de hidalguía. Propone que su familia, sin ser noble, es equiparable en parte a la del duque, si no en título, en poder, raza y opinión. Solo entonces hablará de sí misma como hija única, capaz de ejercer funciones masculinas y femeninas. Es mayordoma y señora de la propiedad de sus padres y a su vez hace aguja, lee libros devotos, pero

también de caballería, toca el arpa y lleva una vida ocupada, encerrada y cristiana. Tan cubierta y recatada «que no veía la tierra donde ponía mis pies» (: 281). Al terminar esta 'prehistoria' empiezan las «diligencias» de don Fernando, quien soborna a sus criados, ofrece mercedes a sus parientes, canta serenatas de noche y le manda billetes llenos de quejas y juramentos. Es de notar que aunque ella diga que se endurecía, tampoco le parecía mal la gentileza de don Fernando, ni le agobiaba ser querida «de un tan principal caballero» (: 287). Si bien hubo consentimiento entre ambos, la evidencia tratará de demostrar que la entrega sexual de Dorotea se dio bajo ciertas condiciones: una promesa oral de matrimonio de parte de don Fernando, el ofrecimiento de la mano, juramentos ante el cielo y ante una imagen de Nuestra Señora, advertencias sobre la desigualdad social y el futuro enojo del duque, la criada como testigo, la reiteración de don Fernando de sus promesas y el ofrecimiento de un anillo después de la entrega sexual.

Hay que fijarse en que ella discurre consigo misma, a modo de justificación, sobre el hecho de no haber sido la primera en ascender socialmente de estado, ni Fernando el primero en cegarse por la hermosura de una mujer para escoger compañía desigual a su grandeza. Es significativo que después de la primera noche, Dorotea le informe a don Fernando que puede volver a visitarla, lo cual este hace una segunda y última vez. Para ella ha habido un auténtico casamiento con pruebas demostrables. El hecho de que don Fernando regrese a la noche siguiente confirma que lo que él una vez pudiera haber considerado gozo, en una segunda ocasión sería prueba del consentimiento necesario para una unión matrimonial. El subsiguiente abandono de don Fernando y sus segundas nupcias con Lusinda son para Dorotea ilegales e inmorales.

«Llevada en vuelo del deseo de llegar»: el desafío de Dorotea

La tensión entre la palabra, el deseo, el cuerpo y la imaginación son evidentes en la historia de Dorotea/Micomicona. En *Canon de alcoba*, Tununa Mercado sugiere que «únicamente el deseo define al individuo humano y para algunos tiene valor por sí mismo, es un medio de conocimiento. Todo deseo contiene dentro de sí la necesidad de sublevación» (1988: 65).

Dorotea elabora dos discursos biográficos que son un palimpsesto en *mise en abisme*. El deseo está en juego y su sentido se metaboliza en la posibilidad que tiene de ser creadora de textos y adueñarse así del espacio discursivo, expandir su imaginario femenino, producir un relato en clave del cual parece ser la única capaz de desentrañar su sentido. Es ella quien se adelanta al barbero y se hace cargo de un nuevo disfraz. Sus argumentos tienen peso dado que «por saber representar todo aquello, porque ella había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros» (Cervantes, 2004: 291). André Bretón plantea que «El acto de apropiación se confunde con el deseo como la tendencia profunda, invencible, y muchas veces espontánea, que empuja a un ser a apropiarse de la manera

que sea de un elemento del mundo exterior, o de otro ser» (Breton, 1974: 32). Dorotea inscribe sus deseos como textualidad socializadora.

Hasta tal punto se convierte su biografía en palimpsesto a través de las palabras de Micomicona que una vez resuelto el conflicto amoroso con Don Fernando, informado este de cómo la dama había engañado a Don Quijote, ante la propuesta de Cardenio de que Luscinda se ‘convirtiera’ en Dorotea, Fernando se niega a tal cambio: «que yo quiero que Dorotea prosiga su invención; y como no sea muy lejos de aquí el lugar deste buen caballero, yo holgaré de que se procure su remedio» (Cervantes, 2004: 293). Don Fernando no parece percatarse de la interpretación profunda del texto micomiconiano en el que desempeña el papel de antagonista. El relato se mantiene para él como simple elemento lúdico, aunque para ella tiene otra interpretación: una inventiva y un saber cuya realización radica en su posibilidad de ser compartidos.

La historia de Micomicona es rica en posibilidades interpretativas: desde parodia falocéntrica a metáfora que ilumina todo resquicio marginado y privado del poder central «que constituye un habla que emerge de la propia materialidad corporal. Actitud del todo política como gestión de los posicionamientos constituyentes del nuevo poder» (Olea, 1997: 105).

Ironía y capacidad retórica: el arte de seducción está en la lengua

En la verbalización de la pérdida de su honra no dejan de adivinarse matices de ironía trágica dado que se ofrece para desempeñar el papel de doncella en apuros. No obstante, Dorotea se juega a plantear sus convicciones: «Tu vasalla soy, pero no tu esclava; ni tiene ni debe tener imperio la nobleza para deshonorar [...] conmigo no han de tener ningún efecto tus fuerzas» (Cervantes, 2004: 282). También aplica sus principios cuando le piden que se disfrace de princesa. Acepta la máscara de Micomicona para convertirla en algo propio. Una recreación del relato que en cierta medida oficia como caricatura de sí misma, pero a la vez se distancia de la máscara, con la que no se confunde, y marca la diferencia por medio de una ficción excesiva y trágicamente risible. Si consideramos que está determinada por ciertas coordenadas, a Dorotea le resta el lenguaje para construir ese «otro yo» del que huye, porque al fin y al cabo, Micomicona viene a ser el exorcismo, el alejamiento de su situación de desamparo y deshonor. Al plantear su conflicto, lo separa de sí misma, lo problematiza y objetiviza, haciéndolo veladamente público, y guardándose al mismo tiempo la clave que permita leer su desgracia. Sin embargo, en la distorsión de su biografía también se opera una vinculación de su cuerpo con el hecho textual. Junto al rasgo de capacidad retórica que la caracteriza y que la enfrenta con su primer discurso, virtuoso y normativo, que la condenaba al ámbito doméstico y al silencio, es reseñable su atracción por el disfraz dentro del disfraz. Esta tendencia a utilizar ‘señuelos’ se remonta a su primera aparición como pastor y que se confirma posteriormente con la adopción de la vestimenta de la princesa del reino imaginario.

«Eres mío», dice Dorotea cuando se encuentra finalmente a Fernando. «La verdadera nobleza consiste en la virtud, y si esta a ti te falta negándome lo que tan justamente me debes, yo quedaré con más ventajas de noble que las que tú tienes. Quieras o no quieras yo soy tu esposa [...] testigo será la firma que me hiciste» (Cervantes, 2004: 379).

La capacidad de persuasión de Dorotea es tan poderosa que Fernando no tiene más salida que admitir su error y reconocer que ella es quien tiene la razón en este conflicto. Tanta era la gracia, la discreción y el donaire con que Dorotea habla, que su auditorio le pide que no dejara de contar su historia. Es posible que Dorotea esté representando la transición hacia una nueva estética vinculada al humanismo neoplatónico.

El humanismo se traducía en el aislamiento de la mujer dentro del recinto doméstico. Pero a partir del siglo XVI la mayoría de los moralistas dejaron sus discursos misóginos, mediante la metodología científica renacentista, para elaborar modelos de perfectas casadas o perfectas doncellas, perfectas viudas, o monjas y ubicarlas así en el sitio que el poder masculino les asigna. La locuacidad y la lascivia de la mujer es el lugar común para juzgarlas.

La adjudicación de defectos a las mujeres se irá sucediendo a lo largo de los siglos siguientes: pasividad, dependencia, pereza, vanidad. Sin embargo, Cervantes construye un modelo que no contribuye a ese código cultural. En alguna medida, el autor logra una visión de un personaje femenino que se contacta con la realidad y que hace algo por modificarla, le da voz y visibilidad desde la acción. Los rasgos de Dorotea son el sentido del humor, agilidad intelectual graciosa, expectativas de vida. En mucho de los proyectos narrativos de los siglos siguientes, aún escritos por mujeres, es difícil encontrar esta lógica. Fijados por estereotipos inmutables, los espacios escriturarios que significan a la mujer estarán diseñados a partir de los clichés románticos del melodrama y del modelo estetizante y contemplativo que paralizará toda acción de la mujer soñadora, lánguida, recluida, indecisa, evanescente que termina fagocitada por la fatalidad.

«Señor mío o señora mía o lo que usted quiera ser»

Pedro Ruiz Pérez señala que «la superposición de disfraces» permite que el personaje vaya «construyéndose al tiempo que va construyendo sus papeles en la representación que efectúa para los demás» (1995: 150). Por medio de estos atributos conforma Dorotea su complejidad. Sin embargo, debe tenerse en cuenta la muy diferente naturaleza de ambos disfraces. El de pastor viene motivado por las convenciones de la novela cortesana de la doncella que, una vez perdida la honra, debe protegerse con apariencia de varón y contrarrestar esa pérdida con la imagen masculina. Pero acepta de buena gana el disfraz de princesa Micomicona, ofreciéndose a participar en la representación ante Don Quijote para hacerla desistir de su penitencia en Sierra Morena. El primer disfraz es el 'otro' genérico, mientras que el segundo es la exageración, la parodia

de Dorotea misma, que busca la ayuda de un caballero andante. En estos juegos de asumir distintas perspectivas se desestabilizan los géneros literarios, y también los sistemas dominantes de género, aún sin llegar a romperlos, pero exponiendo los disfraces de las relaciones amorosas y sexuales entre hombres y mujeres de diferentes clases sociales.

La Doncella andante Dorotea: inversión de Don Quijote

Si observamos la relación entre estos personajes, descubrimos coincidencias que son correlativas en lo que respecta a determinada concepción de la identidad. El contexto en que se inscribe la obra de Cervantes hacen de Dorotea un ser robusto, sagaz y elocuente, de excelente y precisa memoria, todas cualidades necesarias para poder sobrevivir en un mundo legalista y falocéntrico. En este mundo Dorotea tiene que ocultar su sexo, apelar a su pasado de honra, seleccionar información que sea la estrictamente necesaria, y comportarse según las circunstancias del momento. En su mundo escogido, como ‘don de Dios’ o como mico burlón, puede narrar y actuar a su gusto, vestirse como dama o como pastor, cambiar su identidad y la de su familia e incluso lograr cierta felicidad poética en la compañía de alguien similar a ella:

Finalmente, mi suerte ha sido tan buena en hallar al señor Don Quijote, que ya me cuento y tengo por reina y señora de todo mi reino, pues él, por su cortesía y magnificencia, me ha prometido el don de irse conmigo adonde quiera que yo le llevare (2004: 304).

Don Quijote y Dorotea deciden luchar contra el implacable molino de todas las miserias humanas. Con su voluntad de nobleza en colisión con los comportamientos deshumanizados de su entorno, son desertores que se proveen de un nombre inventado antes de salir al camino. Leen libros de caballería y por eso mismo, están dispuestos a emular una nueva historia de aventuras: la de sí mismos asumiendo el riesgo de convertirse en los héroes de sus lecturas. Son autores y dueños de su propia historia, y salen a recomponer entuertos amorosos. Crean un espacio de libertad interior para contemplar la realización de un mundo ideal, donde dialogan realidades y fantasías. Ambos tienen un proyecto y son capaces de desafiar las convenciones. Cuando se cruzan sus vidas, se abre la posibilidad de aclarar y culminar las desgraciadas historias de Cardenio, Luscinda, Fernando y en cierto sentido, la de ellos mismos: se rescata a Don Quijote de los sacrificios autoimpuestos en Sierra Morena y Dorotea encuentra el objetivo de su búsqueda.

Las novelas de caballerías conforman la materia de la que ambos se nutren para convertirse en creadores de un nuevo texto. En su relato como princesa Micomicona, Dorotea debe hacer frente a limitaciones que le impone la figura de autoridad, pero consigue recrear una parodia con un sentido profundo que expone a la luz su trauma de deshonra, el punto negro de la ideología del XVII. Tradicionalmente las mujeres comparten una experiencia en que fueron obligadas a escindir sus identidades entre el juego y la

reglamentación social de la pasión. Por eso, sus expectativas de realización humana se marcan como fracturas existenciales.

Como juego de sustituciones, entre lo que les ha sido dado vivir y representar, y lo que pudieron (o no) crear, Dorotea y Don Quijote desean una promesa postergada de realización que los refunda en la corporalidad imaginaria de un texto.

Muñoz Molina dice que «el acto de devenir, y no el de ser, es la esencia misma de la novela como arte» (2005: 12). Esta premisa se aplica al devenir narrativo de Don Quijote y de Dorotea, en tanto personajes creadores de un espacio alternativo donde la autodefinición se torna viable.

Bibliografía

- Breton, André. 1974. *Léxico sucinto del erotismo*. Barcelona: Anagrama.
- Cervantes, Miguel. 2004. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, RAE.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1997. *Rizoma*. Valencia, Pretextos.
- Derrida, Jacques. 1997. *La diseminación*. Madrid: Espiral.
- Femenías, María Luisa. 2009. «Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres», *Sociologías*, Porto Alegre, año 11, n.º 21, enero/junio: 42-65.
- Gálvez-Carlisle, Gloria. 1994. «Si nos permiten hablar: los espacios silenciados y la deconstrucción del discurso del silencio en la narrativa de Lucía Guerra». *Revista Iberoamericana*. Vol. LX, n.º 168-169, julio-diciembre: 1073-1079.
- Marín Pina, María del Carmen. 1989. «Aproximación al tema de la *Virgo Bellatrix* en los libros de caballería españoles», en *Criticón*, n.º 45: 81-94.
- Mercado, Tununa. 1988. *Canon de alcoba*. Buenos Aires, Ada Korn Editora.
- Moreno Turner, Fernando. 1975. «La inversión como norma: a propósito del *El lugar sin límites*» en Cornejo Polar, Antonio (comp.) *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Buenos Aires, F. García Cambeiro.
- Muñoz Molina, Antonio. 2005. «Don Quijote o el arte de convertirse», disponible en <<http://analescervantinos.revistas.csic.es>>. De *Anales Cervantinos*, vol. XXXVII: 11-13. (Consultado en julio de 2011).
- Olea, Raquel. 1997. «La mujer ha salido al escenario. Suya es la palabra», *Hispanamerica*, n.º 76/77: 101-112.
- Ostrov, Andrea. 1993. «Canon de alcoba. Una pornografía de la diferencia», *Hispanamerica* XXII: n.º 66, diciembre: 99-108.
- Ruiz Pérez, Pedro. s/d. «Las hipótesis de Armida: Dorotea y Micomicona» en <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics95/ruizpere.htm>>. De: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of Americ*. Volumen XV, n.º 1 (consultado en julio de 2011).
- Zumthor, Paul. 1994. *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.

Las formas de la utopía en el episodio de Marcela

GUILLERMINA CHICHIZOLA¹

Marcela es uno de los personajes más singulares del *Quijote*: es el primer caso en que hay, como afirma Herman Ivantosch, una «real concreción de la libertad». Años antes, Américo Castro había afirmado que en toda la novela de Cervantes, el anhelo de libertad es el motor de la acción de los personajes, anhelo que se concreta, en la mayoría de los casos, solo en el plano del deseo.² En Marcela, en cambio, dicho anhelo se convierte en realidad. Claro que, como exponente de dicha libertad, debe sortear muchas dificultades, que desarrolla el episodio.

Despreciando al hombre ideal

El cortesano, manual de cortesanía que diseña el ideal del caballero, fue traducido al castellano en 1534 por Juan Boscán. Se trata de un texto que se convirtió en un instrumento de consulta a nivel europeo (así lo prueban sus numerosas traducciones) y se sabe que su repertorio de temas ha influido sobre Cervantes (Castro: 1925, 61). Según este manual, el perfecto cortesano debe ser de sangre noble, de limpio linaje, agradable a la vista, debe interesarse en las letras hasta el punto de componer un soneto a la dama que así lo solicita, entre otras muchas características. Puede pensarse, entonces, que el modelo masculino socialmente esperable en la época se adecua a las características instituidas en el manual y un ejemplo de ello es el personaje de Grisóstomo.

Este estudiante poeta comienza configurándose a partir de una polifonía de voces (encarnadas en la figura de Pedro, que es la voz más autorizada entre los cabreros) que construyen a la figura de Grisóstomo como una imagen socialmente deseable. La descripción se realiza siguiendo las reglas que la retórica adscribe para los *argumenta a persona*, lo que nos da cuenta de una construcción ortodoxa del discurso.

En primer lugar, se dice «que el muerto era un rico hidalgo vecino» (Cervantes, 2000: XII). El epíteto antepuesto está al servicio de resaltar el adjetivo. Así, Grisóstomo se configura en base a una primera característica constitutiva: la riqueza. Este valor se incrementa con la aclaración de que el padre

1 Profesora de Literatura egresada de IPA y estudiante avanzada de la carrera de Letras en la FHCE, Udelar. Desde 2011 integra el Grupo de Estudios Cervantinos.

2 Hans Jörg Neuschäfer matiza la afirmación de Américo Castro, citando otro ejemplo de ese ejercicio de la libertad: las yeguas de los yangüenses, que dan coces a Rocinante al intentar este folgar con ellas.

de Grisóstomo era muerto, con lo cual él era heredero de «mucha cantidad de hacienda» (Cervantes, 2000: 176). Se expresa en forma detallada la riqueza que posee Grisóstomo, aclarándose punto por punto la conformación de su patrimonio: «bienes muebles y raíces, no pequeña cantidad de ganado mayor y menor, gran cantidad de dineros» (Cervantes, 2000: 177). Y al cabo, la salvífica aclaración de que todas sus riquezas son de soluto, es decir, bienes no vinculados, sino de libre disposición, no sujetos a mayorazgo ni servidumbre. Grisóstomo no era un simple «riquillo», sino que un rico de temer.

En segundo lugar, se dice que este que era «muy sabio y muy leído». La segunda configuración de la imagen provechosa de Grisóstomo radica en su sabiduría. El ser un hombre socialmente admirado por el género masculino, y deseado por el femenino, suponía también tener el arte de la elocuencia, y qué mejor que un bachiller convertido a pastor. Lo que es más, sabía la ciencia de la astrología, que, además, dado su carácter solidario, utilizó para enriquecer a su padre y sus amigos.³

Por otro lado, Grisóstomo es doctrinalmente cristiano.⁴ En todas las expresiones etopéicas que configuran al personaje, Cervantes tuvo el cuidado de dejar claro que actúa conforme a la moral cristiana: «decían que sabía la ciencia de las estrellas» constituye una expresión que supone una astrología verdadera, en contraposición a la falsa y peligrosa que predice el porvenir humano, propia de herejes. Incluso su condición de poeta se ve revestida de religiosidad, al aclararse que «Grisóstomo, el difunto, fue grande hombre de componer coplas: tanto, que él hacía los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor, y los autos para el día de Dios, que los representaban los mozos de nuestro pueblo, y todos decían que eran por el cabo» (Cervantes, 2000: 176).

La descripción de Grisóstomo lo coloca en un lugar hegemónico dentro de la representación de lo masculino, asemejándose al hombre perfecto de los manuales renacentistas: es rico, gallardo, sabio, elocuente poeta y cristiano. Por tanto, era un perfecto marido para Marcela. Esta no desprecia a un simple pretendiente, sino a uno de los mejores. Más desafiante se convierte su acción desde el momento en que lo socialmente esperado para una mujer era precisamente el matrimonio. El Concilio de Trento había establecido en 1563 el matrimonio cristiano como uno de los Siete Sacramentos y a su vez, Fray Luis de León, en su *Manual de la perfecta casada* (1583) sienta como virtudes de la mujer casada «la castidad y el gran amor al marido» (de León, 1922).

3 Vale aclarar que Cervantes consideraba la astrología como una ciencia, que podía ser estudiada con rigor (Ricoeur, notas al capítulo XII).

4 Ríos de tinta se han escrito sobre la supuesta cristiandad o no de Grisóstomo en torno a su suicidio. Al estar trabajando la conformación de Grisóstomo previa al suicidio como modelo masculino, no problematizaremos ese punto. Ver la discusión de Valle-Arce e Iventosch en Iventosch.

Marcela, la libertad y la literatura

Marcela es un personaje construido en principio, a lo largo de los Capítulos XII y XIII, por los cabreros, quienes producen acerca de ella un discurso monológico y unidireccional, privilegiando la conformación del tradicional locus pastoril.⁵ Los cabreros actúan conforme a un modelo genérico según el cual «todos haremos lo mismo» (Cervantes, 2000: 176) y, por tanto, expresan el mismo discurso explicativo y acusatorio hacia Marcela. El trayecto es sencillo: comienza siendo llamada endiablada moza en el capítulo X, y culmina siendo considerada pastora homicida en el capítulo XIII. La construcción de su identidad desde esta perspectiva equivale a un acto condenatorio: se la llama fiera, mármol, ingrata.

Al momento de emitir su discurso, Marcela genera una resistencia a dejarse caracterizar según estas atribuciones masculinas. El episodio todo se constituye como un proceso judicial (con la correspondiente exposición de los hechos, con la intervención de testigos y acusadores, con la presentación de pruebas) contra Marcela, donde esta se defiende (lo que es condición de todo juicio). Arguye como característica constitutiva de su identidad su libertad de optar: «Yo nací libre y para poder vivir libre elegí la soledad de los campos» (Cervantes, 2000: 197). Es de analizar la contraposición entre los verbos nacer y vivir: nacer implica esencia, la libertad como condición inherente a su ser. Implícitamente, se admite que el medio social —en este caso, aldeano— crea constructos que le impiden ejercer dicha libertad, por ejemplo, la necesidad de casarse al alcanzar la edad debida. Por eso Marcela elige la soledad de los campos, ingresando a un espacio bucólico campestre.

En segundo término, la pastora por elección explicita cómo a aquellos que ha cautivado mediante su belleza, ha desengañado mediante su discurso. Por tanto «a Grisóstomo lo mató antes su porfía que mi crueldad» (Cervantes, 2000: 179). Su defensa deja en evidencia que el discurso de los hombres se sostiene solo si lo acompaña el silencio de lo femenino. De lo contrario, Marcela no es la tirana que ellos afirmaba que era, ni Grisóstomo una víctima. Más aún, Marcela se niega a sí misma como objeto de deseo: «El que me llama fiera y basilisco, déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata, no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga» (Cervantes, 2000: 197).

El complejo razonamiento de Marcela revela una abundante carga de reminiscencias literarias. Por ejemplo, puede leerse a la luz del género pastoril. Herman Iventosch trabaja el tema de la libertad y el género pastoril, observando que la pastoral en sus orígenes (desde Teócrito en adelante) se ve influenciada por la tradición griega anterior a Epicuro, que exalta la libertad, y cuyo máximo exponente se encuentra en Diana. A su vez, Pierre Grimal señala como antecedente de la Diana itálica y latina a la diosa griega Ártemis, quien «permaneció virgen, eternamente joven y es el prototipo de la doncella arisca que se complacía

5 Se evita el diálogo entre Marcela y los pastores.

solo con la caza» (Grimal, 2006: 53). Por tanto, Cervantes no escoge inocentemente la tradición en la cual insertar a un personaje que hace de la libertad un emblema, sino que el género como tal ya le permite dicho ‘desliz’.

En realidad, existe en este pasaje un cuestionamiento a las leyes amorosas que rigen el género, en que manda ‘la tiranía del amor’. El trovadorismo, en su esencia, significaba ‘esclavitud’ del amante o del hombre (la ‘cárcel de amor’). La pastoral implica su reverso. He aquí que las palabras de Marcela cobran un particular matiz, en tanto «el cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es escusado» (Cervantes, 2000: 197), palabras que pueden interpretarse en diálogo con las que Grisóstomo expusiera en su canción: «es más libre el alma más rendida / a la de amor antigua tiranía».

En este intento de desmitificación de las reglas del amor que rigen las relaciones en el género pastoril, Marcela, por supuesto, está defendiendo no solo su libertad, sino la de todo el mundo, pero lo más significativo, tal vez, es que este cuento bucólico sea el primer episodio intercalado de la novela.

Este es el segundo punto interesante respecto a la construcción del personaje. Marcela, como personaje de las novelas intercaladas que aparecen en la obra, representa una utopía prospectiva y posibilista, concebida por Cervantes y no por Don Quijote. Hans-Jörg Neuschäfer propone la existencia de dos clases de utopías en el *Quijote*: la que expresa Don Quijote y la que expresa Cervantes en las novelas intercaladas en los episodios.

¿En qué estriba la diferencia? Neuschäfer lo explica a partir de una cita del propio Quijote: «[una cosa] es escribir como poeta y otra como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna» (Neuschäfer, 2006: 69). Cervantes escribiría como historiador en la acción principal de su novela. Y en los episodios intercalados, como poeta. Américo Castro ya había observado una diferencia en el tratamiento de las figuras femeninas, afirmando que por un lado están los «tipos adorables de mujeres» que surgen en sus ficciones artísticas intercaladas en el *Quijote*, y por otro, hay un desprecio por estas en otros niveles narrativos que recorren el libro. A modo ilustrativo de este desprecio, basta mencionar el episodio de Leandra.⁶

Castro opina que para lograr tipos femeninos deliciosos y encantadores, tenía que forjarlos mediante el arte y ponerlos fuera del alcance de la crítica (Castro, 1925: 127). El mejor modo que poseía Cervantes de evitar la crítica de su época era realizar su utopía prospectiva en términos de ficción dentro de la ficción: es el mejor modo de deslindarse de su responsabilidad autoral y responsabilizar pura y exclusivamente a sus personajes. Un gesto determinantemente trasgresor debía ser soslayado.

6 Sobre este problema en el episodio de Leandra, ver capítulo 7. Castro abunda en ejemplos para ilustrar ese desprecio de Cervantes. Ver *El pensamiento de Cervantes*, 1925: 126-127.

Dentro de este episodio que trasunta poesía,⁷ Marcela no solo posee voz en la oralidad, sino también escritura. Las palabras de Marcela quedan registradas dentro de la ficción cervantina, quien lúcidamente le dio voz en el episodio, pero al mismo tiempo, al ponerla en escrito, le abrió un código que ella no manejaba, y así hace posible la trascendencia de una palabra femenina disidente que difícilmente en la época podía alcanzar la escritura. El discurso de Marcela sobrevive en las páginas del libro. Las reivindicaciones de Marcela, que expresan esta utopía prospectiva, probablemente encontrarán muy pocos cauces en la oralidad de la ficción. Pese a que en ese plano ficcional, la voz de Grisóstomo posee el privilegio de la escritura (el registro en la lápida y los versos que el amigo se ha negado a destruir), en un plano meta textual Cervantes ha dejado registrado el punto de vista femenino, que reservó, además, como *última palabra* que cierra el episodio.

Conclusión

En primer lugar, Cervantes debe luchar con el horizonte de expectativas de su público,⁸ el cual esperaba para una mujer —un personaje femenino— el futuro del claustro o el matrimonio. En cambio, hace que Marcela elija vivir en soledad. En segundo término, como personaje de novela intercalada en el *Quijote*, esta representa cierta proyección ideal de Cervantes, quien concibe las relaciones entre humanos como deberían ser. Otro desafío de Cervantes es reinsertar su ficción en una tradición genérica (la novela pastoril) en la que, si bien existen vestigios de voz y papel activo de la mujer, Marcela marca una nota personal extrañamente avanzada. Por último, Marcela debe luchar contra la esencia misma del amor como destino humano y como ‘cárcel’, en tanto determina las acciones a seguir, para declararse contra el sistema amoroso como causa de sus acciones. Es quizá este punto el que la singulariza como emblema de la libertad, en tanto lucha reivindica su autodeterminación. He aquí el interés que sigue despertando como personaje, en tanto encarna una utopía igualadora de los géneros.

7 Como lo vio certeramente Celina Sabor de Cortazar. Para una relectura de los clásicos españoles. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2003 (edición digital basada en la de Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1987).

8 El horizonte de expectativas puede definirse como el horizonte que condiciona al lector de acuerdo con la visión del autor y que, según el lector presume, ha dado forma y sentido a la obra. Es el sistema de referencias que surge para cada texto cuando se publica, es decir, tiene un valor histórico (Jauss, 1987).

Bibliografía

- Castro, Américo. 1925. *El pensamiento de Cervantes*, Madrid: Añejos de filología española.
- Cervantes, Miguel. 2000. *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* Madrid: Cátedra.
- de León, Fray Luis. 1922 [1583]. *La perfecta casada*.
- Grimal, Pierre. 2006. *Diccionario de Mitología Griega y Latina*, Buenos Aires: Paidós.
- Iventosch, Herman. 1974. «Cervantes and Courtly Love: The Grisóstomo-Marcela Episode of Don Quijote». PMLA LXXXIX: 64-76.
- Jauss, Hans Robert. 1987. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Jehenson, Yvonne. 1990. «The pastoral episode in Cervante's Don Quijote. Marcela one Again», en *Bulletin of the Cervantes Society of América*, vol. 10, n.º 2: 15-36.
- Neuschäfer, Hans-Jorg. 2006. «Utopía y prefeminismo en el *Quijote* de 1605», en *Actas de Jornadas Cervantinas*. Montevideo: Universidad de la República.
- Sabor de Cortazar, Celina. 2003. *Para una relectura de los clásicos españoles*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.

La Cueva de Montesinos y el *Quijote* apócrifo. Apuntes para una posible vinculación

CAROLINA CONDADO¹

—¡Ay! —respondió Sancho llorando—.
*No se muera vuestra merced, señor mío,
sino tome mi consejo y viva muchos
años, porque la mayor locura que puede
hacer un hombre en esta vida es dejarse
morir sin más ni más, sin que nadie
lo mate ni otras manos le acaben
que las de la melancolía.*

Este trabajo tiene como finalidad indagar sobre la posible relación entre la aventura de la Cueva de Montesinos presente en el *Quijote* de 1615 y la obra de Fernando Alonso de Avellaneda (1614), escrita como continuación del primer *Quijote* (1605). Se propone una relación entre lo sucedido en el episodio de la Cueva de Montesinos y el significado que otorga Cervantes a la apropiación por parte de Avellaneda de su obra en términos de engaño y traición. Considerando al episodio de la Cueva como un punto de inflexión a partir del cual Don Quijote comienza su tránsito hacia la des-ilusión y la melancolía, la comparación entre el *Quijote* de Cervantes y el de Avellaneda se centra en el motor que mueve a uno y otro en su accionar.

Son varios los autores quienes, como Riley, consideran que al momento de hacerse pública la obra de Avellaneda, Cervantes iría por la composición del capítulo LXI de su segunda parte. Este, por otra parte, plantea que nada nos indica que Cervantes haya escrito la segunda parte siguiendo el mismo orden cronológico de las aventuras que relata. Supone esta idea que pudo haber vuelto atrás para retocar, agregar, quitar o intercalar capítulos: «Cabe la posibilidad de que Cervantes añadiera o modificara algo en su propia obra después de leer a Avellaneda» (Riley, 2000: 113).

Está claro que la existencia de la obra de Avellaneda, afecta al *Quijote* de 1615, incluso a nivel anecdótico, modificando el rumbo previsto para el protagonista. El momento de la obra en el que existe una respuesta por parte de

1 Licenciada en Letras (FHCE, Udelar). Profesora de Literatura (IPA). Desde 2011, integra el Grupo de Estudios Cervantinos.

Cervantes a Avellaneda de forma explícita es en el prólogo, en el que Cervantes alude a aquel que encubre su nombre y finge su patria como si hubiera hecho una traición de lesa majestad. Existe allí una comparación implícita entre el soldado valiente que fue Cervantes y el cobarde que lleva a cabo una traición. Esta forma de separar y diferenciarse del otro, es un proceso que comienza en el Prólogo y continúa a lo largo de la obra indicando la diferencia entre los personajes de la obra cervantina y la obra apócrifa.

La diferencia como traición

Diferenciar a los respectivos protagonistas, indicando la legalidad y fidelidad de unos contrapuestos a los otros, es una de las tareas que lleva a cabo Cervantes en la segunda parte de su obra, en la que existen diversas referencias a ello. En el capítulo LXI del Quijote de 1615, al llegar a Barcelona, el avisado de Roque Guinart recibe a Don Quijote y a Sancho con las siguientes palabras:

Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, dónde más largamente se contiene, bien sea venido, digo, el valeroso Don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores (II, cap. LXI).

A estas palabras, responde Sancho: «Estos bien nos han conocido: yo apostaré que han leído nuestra historia, y aun la del aragonés recién impresa» (Cervantes, 2004: 860).

Cervantes pone en boca de los personajes la diferenciación en términos de legalidad, de fidelidad, estipulando la deslealtad y la ilegalidad como acto de traición. Los personajes de Avellaneda no son más que una ficción, una falsedad que desvirtúan la 'realidad' y 'legalidad' de los de Cervantes. Con este juego de integración de personajes y obras que ingresan al mundo de ficción y se fusionan, cual si fueran crónica de acontecimientos, Cervantes no solo estructura un mundo en el que realidad y ficción proyectan sus líneas una sobre otra, sino que separa y deja en claro que el Don Quijote de Avellaneda y su Don Quijote son dos personajes distintos, que su obra y la de Avellaneda no dan vida a los mismos personajes.

Al respecto, Stephen Gilman plantea que: «El remedio que utilizó Cervantes contra la usurpación de su ser debe haber sido tan doloroso como la herida original. Don Quijote no llega a Zaragoza privando con ello al mundo de una estupenda aventura, sino que debe morir, como última afirmación de su independencia» (1951: 67).

También desde el prólogo, Cervantes alude a este final: «Y no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a Don Quijote dilatado, y finalmente

muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios» (Cervantes, 2004: 546).

Como respuesta al final ya anunciado, se puede pensar en la necesidad de un punto de inflexión, de un momento en el que el protagonista y su mundo comiencen a declinar. Don Quijote se va a encontrar en la Cueva de Montesinos con todos aquellos símbolos de la idealización caballerescas convertidos por el mago Merlín en una versión grotesca de la misma; verá allí una realidad que tal vez no encaja con la que viene creyendo y deseando. Lo ennoblecido, depurado y bello, aparecerá convertido en lo deteriorado, deforme y desagradable.

En este viaje le guía el propio Montesinos, quien confiesa no haber usado daga para extraerle el corazón a Durandarte como se cuenta, sino puñal buido. Verá a Durandarte descorazonado, quejándose de su condición y conocerá aquellos detalles que se escapan de la idealización caballerescas, como el gran tamaño del corazón y la necesidad de Montesinos de echarle sal al mismo en el camino, para que al momento de entregárselo a Belerma, esta no encontrase el corazón con mal olor. Ve a Belerma como una mujer cejijunta, de nariz algo chata, boca grande y dientes ralos que se acerca con el corazón de Durandarte momificado.

Es significativo que en la Cueva de Montesinos, Don Quijote manifieste por primera vez la duda sobre la veracidad de las fantasías del orbe caballeresco. De alguna forma, su propio mecanismo de construcción de una realidad idealizada, se ve comprometido, como si ese mecanismo le hubiera traicionado.

Al evaluar determinadas características que se presentan y se resaltan en el episodio de la Cueva de Montesinos, puede tenerse en cuenta al menos dos elementos que tienen relación directa con la traición.

En primer lugar, el romance de Durandarte, subtexto de la aventura por todos conocido, en tanto pertenece al Romancero tradicional, que se refiere a la traición de la mujer amada hacia el caballero.

Durandarte, Durandarte
buen caballero probado,
yo te ruego que hablemos
en aquel tiempo pasado,
y dime se te acuerda
cuando fuiste enamorado,
cuando en galas e invenciones
publicabas tu cuidado,
cuando venciste a los moros
en el campo por mí aplazado;
ahora, desconocido,
di, ¿por qué me has olvidado?
palabras son lisonjeras.
Señora, de vuestro grado,
que si yo mudanza hice
vos lo habéis todo causado,
pues amasteis a Gaiferos,

cuando yo fui desterrado;
que si amor queréis conmigo
tenéislo muy mal pensado;
que por no sufrir ultraje
moriré desesperado.
(Romances de Durandarte, I, 162)²

Por otra parte, un elemento que es resaltado en la aventura de la Cueva de Montesinos, es que el arma con que fue sacado el corazón de Durandarte por su primo Montesinos, no fue daga sino puñal. Al considerar la diferencia de significado entre una y otra, Cirlot plantea que el puñal: «simboliza el anhelo de agresión, la amenaza informulada, inconsciente. Servidor del instinto en la misma medida que la espada del espíritu, el puñal denota con su tamaño, lo “corto” del poder agresor, la carencia de miras, de altura y de potestad superior» (Cirlot, 1997: 380).

El tema de la traición aparece en forma recurrente en el episodio de la Cueva de Montesinos, tanto desde la tradición popular presente en el Romancero, que encarna la traición de la mujer, como a través de otras posibilidades subyacentes, por ejemplo, la primera traición de Don Quijote a su idea caballeresca y hasta la posibilidad de considerar el encantamiento efectuado por Merlín como acción tramposa o artera respecto a estos ‘nobles’ personajes.

El amor que hace la diferencia

El punto fundamental que relaciona la temática amorosa con la idea de la traición, es que el Don Quijote presentado por Avellaneda en su obra, es un caballero desprovisto de amor, y el olvido y el desamor no forma parte de la estructura psicológica del héroe. De alguna forma, Avellaneda traiciona las bases que construyen al caballero como tal: «Una vez desprovisto de amor, toda la estructura psicológica de su héroe tiene que venirse abajo» (Gilman, 1951: 109).

Se comprende la insistencia de Cervantes por establecer la diferencia entre sus protagonistas y los de Avellaneda. Y no podrían ser los mismos personajes, porque la honda ternura y convencimiento del mundo caballeresco que existe en el Don Quijote de Cervantes, no parecería presentarse de igual modo en el de Avellaneda.

Este último es mucho más violento, amenaza a su escudero, nombra a su dama como ingrata y la abandona en sus pensamientos. Se nombra a sí mismo como «El caballero desamorado» y reta a todo aquel que viva por un amor, proclamando que las mujeres no merecen ser amadas por los hombres.

El Don Quijote de Cervantes no abandona nunca el amor hacia su dama, «porque un caballero andante sin amores, es para él, un árbol sin hojas y sin frutos, y cuerpo sin alma». Como proclama en varias oportunidades, Dulcinea es el

2 Versión tomada de Santullo, Luis (selección y notas). 1961. *Romancero* español. Madrid: Aguilar.

refugio de sus esperanzas. Tal como es propio de un caballero, Don Quijote es fiel a su dama y confiesa que su valor y esfuerzo provienen de ella.

Para el Don Quijote de Avellaneda la dama ingrata y terrenal ha de ser remplazada por otra si así surgiere. El motor de su accionar no parece ser otro que el de la búsqueda de la fama y la muestra del valor en el combate. Si bien estos elementos son indispensables al *ethos* caballeresco, en el Don Quijote de Cervantes aparecen subordinados al amor por la dama.

La perspectiva desde el subsuelo

El episodio de la Cueva de Montesinos es una de las experiencias fundamentales vividas por Don Quijote. Es el momento en que se encuentra solo, sin una realidad que transformar, sin otro con quien dialogar. Se encontrará consigo mismo en las profundas oscuridades de la Cueva. Esta experiencia llevará al protagonista a abandonar su lugar de sujeto transformador, y a contactarse cada vez más con la realidad empírica, en un proceso de desilusión.

Las aventuras que se irán sucediendo luego, son en su gran mayoría creadas por otros y no por él: el mono adivino de Maese Pedro, todo el teatro creado por los duques, la ínsula Barataria.

En la experiencia vivida en esta Cueva, Don Quijote ve a Dulcinea convertida en una joven rústica que le pide dinero a cambio de unas prendas, una Dulcinea en aprietos y más cercana a lo puramente terrenal, la belleza y grandeza de la dama, que es la fuente de su amor, parecen teñidas por circunstancias adversas. El único acercamiento es desde la materialidad y la pobreza. La necesidad se presenta como único medio de comunicación entre Don Quijote y su amada, necesidad a la que él solo puede responder con cuatro reales.

Estas vivencias que el protagonista tiene dentro de la Cueva, le colocan —como plantea Percas de Ponseti—, en el ámbito de la gran soledad metafísica del hombre signada por la falta de comunicación directa o indirecta con los demás y la confrontación consigo mismo. Dulcinea es la transformación de Aldonza Lorenzo en la más alta creación de Don Quijote. Es hermosa y honesta, y, sobre todo, es aquello a lo que el caballero aspira. En la Primera Parte, Don Quijote incluso admite ante Sancho:

[B]ástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. [Y]o imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad (I, cap. XXV).

Es explícito en cuanto a lo que refiere a su creación, ella es lo que él crea. Sin embargo, dentro de la Cueva, la imagen que de ella tiene parece escapar de su voluntad. Ya no es una imagen creada a antojo, sino una que se le representa casi 'sin querer'.

Otro de los momentos de diálogo que existe entre la obra de Cervantes y la de Avellaneda, es el que respecta a las cartas de Don Quijote a Dulcinea y viceversa. En la obra de Cervantes, Don Quijote escribe a Dulcinea:

Soberana y alta señora: El herido de punta de ausencia, y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que además de ser fuerte es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo. Si gustares de socorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte, El caballero de la triste figura (II, cap. XXV: 245)

Carta esta, a la que Dulcinea responde en la obra de Avellaneda de la siguiente manera:

A Martín Quijada, el mentecapto, El portador desta había de ser un hermano mío, para darle la respuesta en las costillas con un gentil garrote. ¿No sabe lo que le digo, señor Quijada? Que por el siglo de mi madre, que si otra vez me escribe de emperatriz o reina, poniéndome nombres burlescos, como es *A la infanta manchega Dulcinea del Toboso* y otros semejantes que me suele escribir, que tengo de hacer que se le acuerde. Mi nombre propio es Aldonza Lorenzo o Nogales, por mar y por tierra (Avellaneda, 1968: 28).

Con esta carta, Avellaneda tira por tierra toda la ilusión del caballero y da voz a Aldonza, quien parece ser más rabiosa que agradecida. En el Quijote de Avellaneda no hay dama desde el inicio, no hay por quién padecer penitencias, ni un amor que de sustento a su figura.

«¡Oh bella ingrata, amada enemiga mía!» le escribirá Don Quijote, en un discurso en el que amor y dolor se conjugan como fórmula propia del amor cortés. La aprobación de la dama, o un gesto de la misma, es suficiente para el caballero. Alcanzar la fama solo tiene sentido para el Don Quijote de Cervantes en el marco del amor. Siempre que se le presenta la oportunidad de alguna hazaña, reclama que se le dé noticia a su amada.

El silencio de Dulcinea en el *Quijote* cervantino es funcional al mantenimiento de su ilusión y corresponde a la idea que el propio personaje formula cuando admite que ella es una creación de su ‘imaginación’.

Esta motivación no aparece en el Don Quijote de Avellaneda. En la creación de Cervantes, sin embargo, la idealización de la amada y la búsqueda del amor se va desvirtuando poco a poco, una tristeza vaga, profunda y permanente parece arrancar a Don Quijote de su búsqueda, provocando una conversión y una despedida, porque ya no se cree capaz de recuperarla o ‘desencantarla’, aunque sin llegar a dudar nunca de su existencia ideal. La única conversión se produce cuando recupera la cordura y retoma la identidad de Alonso Quijano, el bueno.

Bibliografía

- Avellaneda, Alonso Fernández de. 1968. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Podium.
- Bolaño e Isla, Amancio. 1960. «La Cueva de Montesinos», en *Estudios literarios*. México DF: Porrúa, disponible en <http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/mexico/bolano.htm> (consultado 5 de febrero de 2012).
- Cervantes, Miguel de. 2004. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Alfaguara.
- Cirlot, J. E. 1997. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- Gilman, Stephen. 1951. «Cervantes y Avellaneda, estudio de una imitación», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México.
- García Núñez, María. 2003. «Ilusión y realidad en la Cueva de Montesinos del Quijote», *Especulo, Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/cervante.html>> (consultado en de enero de 2012).
- Martín Romero, José Julio. «Del *Fin'amors* al Neoplatonismo: amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica». Universidad de Jaén, disponible en <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Art.7_Martin_Amor.pdf> (consultado en marzo de 2012).
- Percas de Ponsetti, Helena. 1989. «La Cueva de Montesinos», en Haley, G. (ed.) *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Marasso, Arturo. 1957. *Cervantes, la invención del Quijote*. Buenos Aires: Numen.
- Parker, Alexander. 1986. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid: Cátedra.
- Riley, Edward. 2000. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica.
- Riquer Morera, Martín de. 1993. *Aproximación al «Quijote»*. Barcelona: Teide.
- Santullo, Luis (selección y notas). 1961. *Romancero español*. Madrid: Aguilar.

Entre la discreción y la locura: el legado de *Don Quijote* para la literatura de la era digital

CECILIA GASCO, MARÍA DE LOS ÁNGELES ORFILA¹

Los autores Kevin Sharpe y Steven N. Zwicker concentraron en una oración la larga y compleja historia de la lectura: «From script to print, from intensive to extensive reading, from the authority of state control to the freedom of individual readers» (2003) Cada momento funcionó en sí mismo como una revolución de la forma en la que el lector entraba en contacto con la obra. En este capítulo examinamos la correlación que se establece entre dos momentos —a priori disímiles— a partir de la novela *Don Quijote de la Mancha*: el modelo de lectura imperante en el Siglo de Oro tras la aparición de la imprenta y la masificación del libro, y el modelo de lectura del siglo XXI con la explosión del hipertexto y nuevas formas de comunicación *online*.

La lectura ejercida durante la Antigüedad y la Edad Media se caracterizó por ser una práctica en voz alta. El Renacimiento provocó un cambio explícito de modalidad de lectura al producirse la masificación del libro, la paulatina aparición de bibliotecas y un progresivo aumento en los índices de alfabetización. La lectura pasó de un plano colectivo y sonoro a otro individual y callado que implica un proceso de reflexión frente al texto. La lectura ocular era ejercida por los ‘discretos’, una clasificación que incluye Cervantes en el *Quijote* para designar a aquellos que podían realizar interpretaciones correctas; mientras que el “oidor” era el integrante del vulgo. Algunos personajes de la novela que leían en silencio no estaban exentos de hacer lecturas erróneas a pesar de que eran poseedores de un bagaje cultural lo suficientemente amplio para evitarlas. Alonso Quijano y los Duques igualmente las cometen; el primero a partir de los libros de caballerías; los segundos a partir de la primera parte de el *Quijote*.

El término *hipertexto* se refiere a un ejercicio de lectura y escritura más cercana al proceso de construcción de conocimientos. En forma concreta, la palabra designa una nueva forma de leer, escribir y publicar documentos electrónicos a partir de una serie de secciones que pueden corresponder a bloques de texto, imágenes o sonidos. Esta estructura organiza la información de forma no secuencial. Los usuarios pueden acceder al contenido de su interés directamente y continuar ‘saltando’ de una ramificación a otra a través de *links*, trazando su propio trayecto de lectura.

1 Estudiantes de Licenciatura en Letras (FHCE, Udelar).

El lector deja de ser el receptor pasivo que exigía el modelo de lectura de los medios impresos y comienza a elegir las unidades textuales por las que quiere transitar de acuerdo con su experiencia o sus competencias, elaborando un orden no lineal, interactivo y simultáneo que no fue previsto por el autor.

Un *blog* es un sitio web con un formato en el que el contenido se organiza en orden cronológico inverso. Hay blogs concentrados en una cierta temática, mientras que otros son un diario personal o tratan temas variados sin un orden específico. Un rasgo distintivo de estos es la posibilidad de participación directa a través de comentarios en cada *post*, de forma que quien visita la página puede dejar su opinión, discutir la información ofrecida por el autor y establecer contacto con él.

La vinculación entre blogs y literatura surge al ser estos una plataforma para publicar contenidos escritos. Una de las principales características es que han sido los primeros 'éxitos' genuinos de la literatura digital, triunfando por sí mismos en un campo donde la teoría había precedido a la existencia del material a analizar. Uno de los ejemplos es el blog de Hernán Casciari «Más respeto que soy tu madre» (<<http://masrespeto.blognovelas.es>>), que llevó a cabo desde la impostrura de una mujer de mediana edad, ama de casa con hijos, logrando un éxito hasta entonces desconocido transformándose en el paradigma de 'blognovela'.

Casciari (2005) propone algunos elementos teóricos para este nuevo género:

1. está escrita en primera persona;
2. la trama ocurre siempre en tiempo real;
3. el protagonista se reconoce como gestor del formato;
4. la realidad afecta al devenir de la trama;
5. el protagonista 'existe' fuera de la trama;
6. el autor no aparece mencionado.

Estas características llevan a que los límites de ficción y realidad, de por sí borrosos y problemáticos, terminen por confundirse y provocan que muchos lectores creen que autor y personaje son la misma persona de carne y hueso.

De odores y lectoautores

En la actualidad asistimos a la materialización de una predicción de Marshall McLuhan: «La imprenta es la tecnología del individualismo. Si los hombres decidieran modificar esta tecnología visual con una tecnología eléctrica, el individualismo quedaría también modificado» (1998: 227-228). Esto nos obliga a reformular las viejas concepciones de individualismo, privacidad y comunidad, y también a replantearnos la relación que el lector mantiene con el texto y con el autor.

Una de las características más visibles de la literatura hipertextual es que el lector parece no ser capaz de mantener la atención por mucho tiempo, por lo que los textos son cortos, de fácil y rápida lectura. Esto recuerda la construcción de los capítulos de la novela de Cervantes que incluye recursos técnicos que

permitían su oralización: cortes y pausas, irrupciones de la voz narrativa, rimas, cacofonías y otros juegos fónicos. Ejemplo de esto es el epígrafe que dice “Que trata de lo que verá el que la leyere o lo oirá el que lo escuchare leer” al comenzar el capítulo LXVI de la segunda parte sobre la salida de Quijote y Sancho Panza de Barcelona (2004: 1054).

Don Quijote de la Mancha es un ejemplo de la coexistencia de los dos modos de lectura: el colectivo y el individual. Por un lado, Alonso Quijano leía novelas de caballería en privado; mientras que otros personajes leían en público.

Los modelos oral y silencioso de lectura vuelven a juxtaponerse hoy con el resurgimiento de la lectura colectiva (en un mismo espacio virtual pero no físico) entendida como un acontecimiento social ejercido a través de los blogs. Cuando leemos una blogonovela —aunque no sepamos que se trata de ficción— podemos visualizar que los lectores dejan sus impresiones de la historia, critican lo que les parece inadecuado, y comparten informaciones y opiniones entre sí. Estamos ante la presencia de lo que llamaremos ‘lectoautores’.

«El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor», así proclamaba Roland Barthes la expiración de la tradicional concepción de que el autor ocupaba el centro de la obra. Quien escribía dotaba de significado al texto y el lector solo tenía que entender ‘pasivamente’ lo que se le comunicaba en esas páginas. Barthes presenta una noción de texto que es producto de la multiplicidad de escrituras provenientes de diversos centros de cultura que adquieren sentido por quien ejerce el acto de lectura. El lector cumple el ‘destino’ del texto; este ya no yace en su ‘origen’, en el autor. En *S/Z* (1970), Barthes agrega: «The goal of literary work (of literature as work) [which] is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text» (Rivero Potter, 1991: 30) y considera que el texto moderno se vio transformado. Pronto el hipertexto volvería a reconfigurarlo, dejando el poder definitivamente en las manos del lector.

Los lectores ya no son receptores pasivos, sino seres activos que tienen voz y, por lo tanto, más responsabilidades. Por eso George P. Landow (2006), los denomina *readers-as-writer* (lectoautores). Landow afirma en *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization* que los lectores activos no son producto de internet sino que durante siglos han existido en las tradiciones literarias. Cervantes fue un lector activo de las novelas de caballería, modelo del que aprendió los recursos para luego escribir su versión para acabar con el modelo.

La conjunción del uso de internet y las propiedades de colaboración y divulgación del hipertexto ha conseguido la democratización de la autoría a causa de su naturaleza tecnológica. Los nuevos soportes de comunicación y narrativos le otorgan al lector la posibilidad de asumir una relación más inmediata con la obra, ya eligiendo su propio trayecto de lectura, ya mediante la interacción con la voz narrativa o el autor y con el resto de la audiencia, o interfiriendo en el relato, y logrando que aquél modifique el curso de la historia según las preferencias o sugerencias expresadas en los comentarios de una blogonovela.

Estas características son totalmente desconocidas por los lectores de textos impresos que se enfrentan a una obra cerrada en dos sentidos: está contenida en un soporte con principio y final, y este impide la interconexión entre lectores, con el autor y con informaciones externas. En contraste, Roger Chartier (2001) afirma en «¿Muerte o transfiguración del lector?» que el intercambio de correspondencia electrónica entre las partes hace que la obra leída en una pantalla esté «jamás cerrada».

Los rasgos activos de los lectores de textos electrónicos y sus potencialidades, pueden verse en los comentarios que dejan en los sitios de distintas blogonovelas. En el caso del blog *Ciega a Citas* (www.ciegaacitas.com) que relataba la historia de una soltera en busca de un novio, los lectores le aconsejaban cómo conquistarlo.

La característica de hiperrealidad que define a los blogs es usada en algunos casos por los autores para incitar la participación de los lectores como ocurre en el primer *post* de *Ciega a Citas*, «1.º de noviembre-Día 1», donde la protagonista pide ayuda de los lectores para que le presenten un hombre. El *post* de ese día termina con la frase: «¿Alguien tiene un novio de más para regalar?», y podemos ver respuestas como esta:

no tan iguales // Dec 7, 2007 at 2:59 pm

Te juro que te presto a mi marido (44 años, médico, barbudo y con mucho sobrepeso; masculino y divertido, le gusta bailar). Encantada con tal de que tu mamá pague la fiesta.

Cabe señalar que si bien el personaje/autor pide la opinión de sus lectores, no necesariamente el desarrollo de la trama va a responder a las decisiones del público. El autor real puede continuar con su propio guión y atenerse a él.

Lecciones de Cervantes para la literatura del siglo XXI

La lectura en *Don Quijote* siempre da pie para la acción. La voracidad del consumo de libros de caballería por parte del hidalgo fue el disparador de su acción caballeresca en la que es autor y personaje. Su deseo incumplido de escribir el final para Belianís de Grecia, es decir, de tomar las riendas de un mundo ficcional, es uno de los detonantes de su locura. En la segunda parte de la novela, la lectura de la primera entrega, en muchos casos hecha indiscretamente, permite que los personajes que conocen la acción del protagonista participen del “programa quijotesco”, modificando su conducta, su discurso y su experiencia vital. Es decir, la primera parte influye sobre ellos de una forma similar a como lo hicieron las novelas de caballería sobre Alonso Quijano. Para Antonio Skármeta, la «más maravillosa dote, o talento [del Quijote] es el de desensimismar a los demás» (2005: 103-114) y, lejos de provocarles incomodidad, los personajes tocados por él durante su travesía, manifiestan una «secreta alegría de ser-otro» (2005: 108). Un ejemplo de esto ocurre cerca del final de la novela cuando Sancho Panza y Sansón

Carrasco demuestran su disposición para transformarse en pastores y acompañar a su amigo en un nuevo estilo de vida.

Es la consecuencia del pasaje de la clásica pasividad de un lector a una posición activa y dinámica. Esto significó un verdadero hito en la historia de la literatura. Cuatro siglos después la técnica es utilizada por los autores de las blonovelas que además, esperan que los lectores respondan como Sansón Carrasco, los duques o Dorotea, es decir, que quieran ser personajes, rediseñen el curso de la trama y puedan exponer todo lo que antes era considerado íntimo. El resultado es la interacción fehaciente entre la realidad y la ficción.

Alejandra Martínez, en *Leer la lectura: Don Quijote de la Mancha como estética de la recepción*, afirma que Cervantes le da al lector de la segunda parte la posibilidad de reconocerse en los personajes que leyeron la entrega de 1605. De esta forma permite que los lectores reales y los lectores ficticios participen del mundo ficcional. Estos porque conviven con el loco protagonista y nosotros porque debemos comprender la doble ficción ahora que asistimos al cumplimiento del proceso de recepción de la obra por los personajes. El reto es mayor para los personajes que se descubren escritos y leídos (en el Quijote convergen dos modelos: el lector que lee y el lector que es leído) y que la verosimilitud de la novela cervantina existe también fuera del texto puesto que se trata nada menos que de su vida.

Martínez señala al pasar lo que para nosotras es fundamental en esta monografía: Cervantes se anticipó «a las realidades virtuales y las tecnologías interactivas» (2005: 50). Una afirmación de Edward H. Friedman hecha en «Character-Building in *Don Quijote*» completa la idea: si la primera parte tiene por base las aventuras del caballero, la segunda parte «depende mucho más de la respuesta del lector» (2008: 11).

En el capítulo III de la segunda parte, Cervantes da un atisbo de una de las ideas que hemos destacado del pensamiento de Barthes y del hipertexto a propósito de la posición activa del lector y de sus nuevas potestades. Sansón Carrasco comenta que cada lector prefiere una historia según sus gustos, por lo que la recepción y la construcción del significado dependen de este y no del autor.

El mal que enloqueció a Alonso Quijano es, en parte, el resultado de la extrema interiorización de la nueva tecnología. Es la enajenación que se vio en los lectores de periódicos del siglo XVII que comenzaron a apartarse del colectivo para leer de forma dispersa e individual. Más ajustado a nuestro tiempo, vemos la misma inmersión de personas por el uso de videojuegos o juegos en línea en lo que opera una suerte de adicción. La diferencia es que, por los últimos, los usuarios vuelven a reunirse, pero no comparten el espacio físico, sino el virtual.

Leer, sin discreción implica un riesgo y Quijano fue una víctima temprana de los efectos perniciosos de los libros de esparcimiento. Para Chartier, el germen de la ruptura del pacto de lectura —un acuerdo implícito entre el autor y el lector por el cual se orienta la lectura y se regulan las expectativas del último frente al texto— que atrapó a Quijano en la locura se debió a que

«leyó sin aprender» (Millán, 2008: 37). Sus lecturas radicales e indiscretas, lo llevaron a asumir como verdades históricas las ficciones de los caballeros y a protagonizar la propia.

Pero el hidalgo no es el único personaje que lee libros de caballería, pero sí el único que reacciona con un cambio de valores. La diferencia es que Cervantes indica, además de *qué* ha leído, *cómo* lo ha hecho el Quijote. El resto de los personajes lectores declara su gusto o su rechazo por los libros de caballería.

Martínez define al resultado como *lectura*. Por este proceso, el personaje continúa siendo lector aun cuando el texto impreso no está frente a sus ojos, estableciéndose «entre texto y vida una relación de referencialidad» (2005: 77). El Quijote, como lector activo, se convierte en el «soporte» físico de su biblioteca. Por otra parte, el caballero demuestra su calidad de lector activo cuando quiere intervenir en tramas ajenas, especialmente en la del retable de maese Pedro. Insatisfecho como espectador (lector-oyente), corrige detalles históricos del relato y ataca a cuchilladas a los títeres para defender a Don Gaiferos de los moros.

Los lectores de información digital corren el mismo riesgo que enloqueció a Alonso Quijano si no media el razonamiento suficiente para mantener el pacto de lectura. Es más, el peligro puede ser mayor si, primero, el lector no está preparado para adentrarse en la red hipertextual y, segundo, si la información presentada en la pantalla no da pistas sobre su credibilidad. El *weblog* debe contener cierta información básica sobre la cual se establece el pacto de lectura: una breve biografía del autor o un enlace a ella, un descriptor que defina el ámbito temático o género de la página y una aclaración sobre los condicionamientos que operan sobre el autor al escribir sobre un tema en particular.

Por la influencia del caballero sobre los demás personajes, y por la respuesta de estos hacia él, adquieren la potestad de desdoblarse en un ‘yo’ creativo, al igual que lo ha hecho el hidalgo, que se inventó una personalidad completa para ser un caballero andante. Muchos de los personajes utilizan una modalidad ficcional por las que asumen las funciones simultáneas de personaje/lector/autor por lo que se forma una red interactiva alrededor de los personajes centrales y del texto mismo y que, por ejemplo, en el caso de Sansón Carrasco disfrazado de caballero, o las bromas en el castillo de los duques, conforman una verdadera ‘realidad virtual’, es decir, un mundo simulado e imaginado para Don Quijote y su escudero. La importancia central de los personajes que analizaremos es que interactúan con los protagonistas. Cabe reconocer que todos son invención de Cervantes y que, por lo tanto, no es total la coincidencia con el quinto componente estructural de una blogonovela que señala Casciari. Sin embargo, para los personajes que han leído la primera parte de la novela, Don Quijote y Sancho Panza ‘existen’ fuera de la trama y, una vez en su presencia, tienen la posibilidad de dialogar con ellos.

Los personajes activos afectan el devenir de la trama en el sentido de que no pueden permanecer impávidos ante la aventura quijotesca y comienzan a

manejar los hilos de la misma para satisfacer sus deseos de participación literaria. Este juego narrativo que incluye un elenco de lectoautores con potestades de interacción no solo fue un recurso novedoso, sino que es un legado que Cervantes dejó a la literatura digital en la que, como condición para su existencia, los lectores tienen ‘el derecho’ de conversar con el personaje y este tiene ‘la obligación’ de responder. Además, al igual que en la segunda parte del *Quijote*, en las blogo-novelas se rompen las fronteras entre realidad y ficción, principalmente porque el lector no tiene los elementos típicos para identificar lo segundo.

El ventero y dos prostitutas y, más tarde la sobrina del hidalgo, son los primeros personajes en verse salpicados por la locura del Quijote y, por tal razón, toman el curso de los sucesos en sus manos. Son los primeros posibilitadores del pasaje activo de la realidad a la ficción y, por tanto, los que inician la representación de la fantasía para que el caballero persista en su sensación de realidad.

Sancho Panza, el aldeano analfabeto devenido en escudero, es quien vive el mayor cambio de identidad debido a la cercanía e influencia del caballero, no solo en su progresivo aprendizaje del mundo y de la cultura, sino que termina tomando las riendas de la fantasía de su amo en varias aventuras lo que permite que la ficción caballeresca no se derrumbe ante los sacudones que le provoca la intrusión de la realidad. Sancho Panza se convierte en un activo intérprete y creador de la historia.

A medida que Sancho Panza adquiere consciencia de que es un personaje leído y que sus experiencias vitales y sus acciones podrían modificar un futuro texto que lo haría aun más famoso, asume potestades más activas y se presenta ante los demás como una figura literaria. Un ejemplo es el diálogo con la Duquesa en el capítulo XXX de la segunda parte:

—Decidme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama Del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?
—El mismo es, señora —respondió Sancho—, y aquel escudero suyo que anda o debe de andar en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna, quiero decir, que me trocaron en la estampa (2004: 780).

En la segunda parte de la novela aparecen personajes lectoautores que, gracias a que leyeron la edición de 1605, reaccionan ante el descubrimiento de que los protagonistas no son únicamente seres de ficción sino también reales y algunos deciden manipular el devenir del caballero y su escudero a partir de las ideas preconcebidas que tienen acerca de su discurso y su comportamiento. Así dan origen a las nuevas aventuras que el lector real tiene entre sus manos.

Uno de ellos es el bachiller Sansón Carrasco, lector de la primera parte, que adopta las propiedades de personaje/lector/autor en los episodios en los que asume la identidad del Caballero del Bosque o el de los Espejos y el Caballero de la Blanca Luna, no solo por divertimento y amistad, sino por un sentimiento de venganza. Se sumerge en el mundo caballeresco —en apariencia y en

discurso— y subestima a los protagonistas a partir de lo que sabe de ellos como seres de ficción. Pero su caída ante el Caballero de la Triste Figura muestra que, si bien ejerció bien el rol de caballero, falló como autor de la aventura. Es un lector activo que se entromete en el programa quijotesco —con el bagaje literario de la primera parte— para imponer su cosmovisión por encima de la de quien se ha separado un punto de la razón.

La máxima lección que Cervantes le enseña al lector es que puede buscar placer y entretenimiento en la lectura y que esta puede ser inspiración para la vida y puede salir del lugar pasivo al que lo confinó el autor y realizar, inmerso en una red social de lectoautores, una crítica ‘performativa’ de la lectura que le permita interactuar con el texto, corregirlo y recomponerlo según sus preferencias.

No obstante, Cervantes construye personajes que, a modo de luces de alerta, reaccionan equivocadamente: sin demasiado entendimiento porque el peligro de la lectura no está en el contenido del libro, sino en la forma en cómo se lee.

Verdad, verosimilitud y juegos ficcionales en *Don Quijote* y los mundos virtuales

En el caso del *Quijote*, Cervantes presenta un personaje que está a caballo entre la realidad y la ficción; sin embargo, el problema no se agota aquí, Cervantes se incluye a sí mismo como un personaje más dentro de su obra. Otros ejemplos de elementos de la realidad que Cervantes incluye en la novela, son aquellos que se refieren a obras anteriores y futuras del propio autor en una suerte de autopropaganda. *La Galatea*, publicada en 1585, se salva de perecer en el fuego durante el escrutinio de la biblioteca porque el autor, Miguel de Cervantes, hombre de carne y hueso, es amigo del cura, personaje de ficción.

En la «Historia del cautivo», desarrollada en los capítulos XXXIX-XLI de la primera parte, Cervantes reelabora en la ficción su biografía y los hechos que lo marcaron; allí detalla hechos autobiográficos basados en la experiencia de vida que tuvo cuando fue él mismo un cautivo de los moros.

La práctica de ficcionar la realidad y de darle realidad a la ficción se hacen presentes en la novela, ya sea como una forma de descarga terapéutica para su autor (visto desde una visión moderna), ya sea como un recurso estilístico más en aras de darle mayor verosimilitud a aquello que se relata.

La revolución digital ha marcado un nuevo hito en las comunicaciones, que aún no ha sido totalmente asimilado por lectores y espectadores que se han formado en el mundo de tecnologías no interactivas. Con internet y el acceso a las nuevas tecnologías se nos muestra que cada vez es más difícil encontrar algo parecido a una ‘verdad’ en medio de la maraña de opiniones y datos que es la red.

Cuando una blogonovela asume la forma de diario personal o relato autobiográfico se presenta el problema de que si la verdad de un texto autobiográfico

depende de la memoria del autor, y se le suma que está a disposición del público para ser juzgado y comentado, hay más chances de que el autor ficcionalice su experiencia para hacerla más interesante a los ojos de quien la lee.

De esta manera las blogonovelas ‘embaucan’ al lector presentándose como algo que, en realidad, no son. No hay pistas extratextuales que nos permitan discernir frente a qué tipo de texto estamos, y tampoco hay guiños intratextuales, como los que vemos en el *Quijote*, que tan siquiera nos pongan en guardia contra el narrador o narradores de la historia. Si el proyecto literario de Cervantes desestabiliza las fronteras entre realidad y ficción, las blogonovelas en cambio tienen por objetivo camuflarse como relatos reales y al hacerlo no solo desestabilizan sino que traspasan los límites de ficción y realidad.

Para Don Quijote lo ficticio es real, mientras que sus lectores, gracias a los juegos del narrador, perciben claramente que la realidad es distinta a la percepción del caballero, aunque a veces se termina dudando del narrador y no del personaje. Sabemos que Don Quijote tiene su percepción del mundo alterada y, por tanto, creemos en el personaje y en que lo maravilloso le pasa solo a él en su percepción de lo que lo rodea; pero no creemos que realmente hayan acontecido los encantamientos de los que él habla.

La ficcionalización a la que asistimos en las blogonovelas y en las nuevas tecnologías tiene, para nosotras, dos conexiones con la obra de Cervantes: por un lado, el autor de un blog (sea o no blogonovela) se ficcionaliza como hace Cervantes en el prólogo sobre la figura del autor, es decir, da pistas o información falsa acerca de su identidad para que el lector se convenza de su efecto realista; y por otro lado, el mismo autor de un blog, puede crear una identidad (o varias) diferente a la propia, siguiendo el proceso de ‘quijotización’ de Alonso Quijano, es decir, el desdoblamiento de su personalidad en un ‘alter ego’ o ‘yo’ creativo, convirtiéndose en un lectoautor de su propia historia.

En los chats, blogs, foros y demás sitios proporcionados por la tecnología cada quien tiende a crear un relato de su vida de la que es autor/narrador pero también lector/espectador. Somos personajes/autores que nos mostramos frente a otros personajes/autores. Dada la importancia que hoy en día tiene el mundo virtual, se podría decir que el mecanismo por el que nos inventamos un personaje para sumergirnos en él y cómo actuamos con este a cuestas es exactamente igual a la vivencia de Quijano como Quijote en su mundo ‘real’.

Bibliografía

- Aguirre, C. 2007. *Ciega a citas*, disponible en <<http://ciegaacitas.wordpress.com/el-principio>>, (consultado en diciembre de 2008).
- Casciari, H. 2005. «El blog en la literatura. Un acercamiento estructural a la blogonovela», en *Telos. Cuadernos de Innovación y Comunicación*, n.º 65, octubre-diciembre, Telefónica, disponible en <<http://www.telos.es/articuloCuaderno.asp?idarticulo=5&rev=65>> (consultado en diciembre de 2008).
- Cervantes, M. de. 2004. *Don Quijote de la Mancha*. S. L. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Chartier, R. 2008. «Aprender a leer, leer para aprender». En Millán, J. A. (coord.). *La lectura en España*. Informe 2008. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España.
- . 2001. «¿Muerte o transfiguración del lector?». *Biblioteca Cervantes Virtual*. Alicante, disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/recurso1.shtml>> (consultado en diciembre de 2008).
- Friedman, E. H. 2008. «Character-Building in *Don Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*: 7-21.
- Landow, G. P. 2006. *Hypertext 3: critical theory and new media in an era of globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Martínez Vázquez, A. 2005. *Leer la lectura: Don Quijote de la Mancha como estética de la recepción*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- McLuhan, M. 1998. *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Rivero Potter, A. 1991. *Autor/lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy*. Detroit: Wayne State University Press.
- Sharpe, K. y Zwicker S. N. 2003. «Introduction: discovering the Renaissance reader». *Cambridge University Press*, disponible en <http://assets.cambridge.org/97805218/24347/excerpt/9780521824347_excerpt.pdf> (consultado en abril de 2009).
- Skármeta, A. 2005. «El doble juego de *Don Quijote*: desrealización de la realidad y realización de lo irreal». *Estudios Públicos*: 103-114.

Operación regreso: fuerzas de oposición al viaje quijotesco

MARÍA DEL CARMEN GONZÁLEZ¹

En el *Quijote* de 1605 el protagonista realiza dos salidas, con sus correspondientes *nostoi* o regresos a casa.² El primero de estos reviste la forma de perfeccionamiento del incompleto proyecto inicial. Este personaje —que nacerá para la itinerancia desde la mente atosigada de fantasía del hidalgo ocioso— comienza su andar imaginándose una realidad muy distinta a la que vive y, solo desde su pensamiento, cercana al mundo heroico asimilado por sus lecturas.

El vacío vital del personaje está claramente planteado en el comienzo de la novela, vacío a ser llenado con pensamiento y acción. En el modo de crear su personaje, el narrador va elaborando un modelo sobre el que se configuran los demás en la novela, quienes, ante el encuentro con el protagonista, irán revelando su carencia, según la dirección que se dote a sus vidas, dependiente a la vez del círculo ficcional que las alcance (distintas tradiciones literarias, registros lingüísticos, orales, etcétera).

Si por una parte se observa el trasfondo del proyecto narrativo en torno a la *quête* del héroe medieval, y por lo tanto imbuida de idealismo, por otra se advierte la emergencia de las condiciones materiales y mentales de la España del siglo XVII. La obra confrontará los modelos e ideales de la época renacentista, presentes en la literatura, con las condiciones de la época barroca, ávida de la realidad al mismo tiempo que traspasada de idealismo.

El personaje parte de la carencia absoluta en cuanto a un proyecto verdaderamente vital, figurada, por ejemplo, en ese «modo de media celada al que dará apariencia de celada entera» para ocultar aquello de «tenía una gran falta» (Cervantes, I, 1: 31).³ Desde este suceso embrionario, que transforma la realidad a partir de la convicción de lo que quiere ser, se irá construyendo un personaje,

1 Profesora de Literatura egresada del IPA, Licenciada en Letras (FHCE), Magíster en Literatura Latinoamericana (FHCE). Dicta clases en los cursos de Literatura Uruguaya y Literatura Española en el IPA.

2 El tópico del viaje tiene sus antecedentes más remotos en la antigua Grecia y se circunscribe fundamentalmente al ámbito de la épica y sus héroes, el tramo del regreso o *nostoi* tiene su paradigma en *La Odisea*.

3 Todas las citas del texto son tomadas de la edición Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

desde un gesto interior pero en interacción con el afuera: Don Quijote de la Mancha, caballero en proceso, cuyas ansias lo arrojan al mundo antes de haber completado su transformación. Quizá el texto connote la idea de que se deviene otro en la medida en que se comienza a creer y actuar como otro, como un *fuera de sí* —fuera de lo establecido— que lo arroja al mundo, a la aventura, justamente, para hacerse verdaderamente. Por tal razón el primer viaje y su correlativo primer regreso se unen en esta circunstancia que involucra el ser que tantea el mundo, lugar en el que se despliegan sus insatisfacciones para intentar ser colmadas.

Derivaciones de la ‘gran falta’

La primera salida, en medio del alborozo, contiene un pensamiento de realidad ilusoria que podría amenazar su proyecto: el no haber sido armado caballero. Ha salido por su solo y único albedrío, por su única práctica de la libertad de elegir el camino y dejar la casa.⁴ Sin embargo, el marco institucional vigila desde el atalaya de su propio pensamiento. No hay institución que habilite al personaje a usar armas, a no ser que se trate de ‘armas blancas’. El posible lector de la época reiría ante este requerimiento y más ante la acción que el personaje realiza (limpiar las armas) basándose en la ambigüedad del término, como también se sonreirá ante la posibilidad de que un anciano de cincuenta años sea un iniciado en esta o cualquier profesión. Es obvio que para desplegar esta nueva vida, deberá hacer oídos sordos a las instituciones y sus mandatos, no negándolas sino sorteándolas con ingenio. La rueda de la imaginación se echa a andar para que el personaje pueda ser un ‘andante’, precisamente.

El primer tramo del viaje es decisivo en su autoconfiguración. Por tal razón es que no puede caer la noche sin que aparezca una luz, una estrella, una señal de que su andar es viable. La estrella-venta-alcázar será un eslabón fundamental en la construcción de su nueva identidad. El estar fuera de sí, fuera del hidalgo, le permite interpretar el mundo al revés de lo que es. Bien claro dice el narrador que el personaje está loco y que realmente ve lo que necesita ver. Hay una lógica interna en su locura, que es necesidad del relato, en tanto recurso paródico y en tanto universo de ideas, la de suplir la falta, como en el fundante episodio de la celada.

Se ha hablado del motivo del viaje como forma de figurar la intención de cubrir una carencia, salvar una distancia entre el deseo y su objeto. Qué mejor forma de representar la carencia que esta venta, margen del mundo respecto de la cultura y los valores dominantes, pues allí transitan prostitutas, pícaros, arrieros y cerdos; es decir: el otro lado del mundo, el afuera de la literatura y el pensamiento central.

4 En este punto podría ser interesante ver el análisis que hace Juan Carlos Rodríguez bajo la óptica del animismo y el organicismo (2001).

Desde este *plan* narrativo se apunta al proyecto para ridiculizarlo y también elevarlo, no es un instituido, y la armazón por escarnio es el epítome del proceso de construcción-habilitación desde dentro del ser, desde el afuera de la institución, que es un fuera de sí con respecto al hidalgo y su casa como representación del mundo que quiere dejar atrás.⁵ Este momento bisagra determina, justamente, el primer regreso a la casa. Es un regreso voluntario, en apariencia. Sin embargo, fijémonos en que el movimiento se inicia en el punto en que el ventero-castellano, haciendo gala de su conocimiento de las novelas de caballería, aconseja a Don Quijote buscar dineros, camisas y un escudero, esto último sugerido entre líneas. Y notemos que Don Quijote, minucioso lector, ha pasado por alto muchos detalles que el ventero le aporta. Es de la voz de este último que surge, entonces, el otro personaje, sin el cual el viaje principal no sería posible, o por lo menos no habría dado lugar a una novela donde el dialogismo es elemento configurador fundamental.

De esta manera se unen en un punto el primer regreso y la segunda salida, dos condiciones diferentes de la narratividad pues tan disímiles personajes como Don Quijote y Sancho, harán un primer pacto en el nivel del deseo, tributario de la necesidad paródica (tener un escudero) y de que el relato se constituya como figuración de un proceso vital en el que el diálogo con la realidad es fundamental.

Mientras tanto, asistimos en la venta al perfeccionamiento, desde la imperfección y la burla. ¿Cómo será creíble el héroe desde este acto de armazón por escarnio? Intensificándose la configuración del anti-héroe respecto a la tradición, nace el héroe moderno —hartas veces dicho— que sale al mundo a hacerse, no a confirmarse como ocurría con el héroe épico.

Es en el marco de este nacimiento-proceso que se encuentra el primer regreso, que por esa razón debe ser pensado como parte de la construcción del personaje. Es un segmento de la novela que en modo más desarrollado, forma parte de la metamorfosis inicial, complejizándola, pues la novela avanza en espiral, desde el motivo del deseo y fe inicial hacia el orden de la acción.

El episodio de Andrés y Haldudo es clave en ese sentido, pues el recién armado caballero, regresando a su casa, es decir, en un obligado ir hacia el punto de partida, se encuentra con el mundo y su demanda de justicia. Esta confirmación de la necesidad que el mundo tiene de la caballería andante no se deposita en ningún agente exterior, que en la novela siempre es simulacro, sino en el propio pensamiento y acción como entidad conjunta, porque «cada uno es hijo de sus obras» (I, 4: 50). Con esta afirmación se enfrentan más de una forma de ver o estar en el mundo si atendemos a la descreencia de Andrés: «pero este mi amo ¿de qué obras es hijo, pues me niega mi soldada, mi sudor y mi trabajo?» (I, 4: 50).

El punto de articulación de la palabra y la acción surge en este capítulo en el que Don Quijote regresa y vive dos experiencias: la referida de Andrés y

5 Sobre el concepto de 'armazón por escarnio', ver en nota 10 de la introducción la referencia a Martín de Riquer en *Clavileño*, n.º VII, 1956: 47-50.

Haldudo, y la de los mercaderes. En el centro de estos dos episodios aparece la primera invocación a Dulcinea en la que el caballero puede ofrecer prueba de su fe, de su lealtad, y de estar en el camino cierto; el obligado, si se quiere alcanzar tanta perfección y belleza, como la sin par Dulcinea del Toboso. Alentado por la convicción que da la puesta en práctica de una idea, es que enfrenta el otro aspecto del mundo, figurado en los mercaderes. El primer episodio hace pensar en un orden del mundo aún medieval en tránsito hacia otro, aún no regulado: la relación amo criado y el problema del salario. El segundo, el mundo pragmático y racional del mercantilismo.

Ambas experiencias tomadas en su conjunto tienen como resultado final lo que se convertirá en *leitmotiv* de la obra, el rodar por el suelo del caballero, en este otro punto fundante —opuesto al de la celada—, tropiezo de Rocinante, caída, dificultad para incorporarse por el peso de las armas, imprecaciones a los enemigos. La derrota se intensifica con la destrucción de la lanza que, fragmentada, es utilizada para golpearlo por aquel mozo de mulas que quiso castigar su arrogancia.

La fuerza de la cordura del mundo.

Otro asunto de Inquisición: formas de dominar la locura

En ese juego de líneas entrecruzadas por su estética de la imitación, el narrador utiliza el recurso del desdoblamiento, haciendo que su personaje recuerde el Romancero para devenir en otro que se acomodara a la situación que estaba viviendo, también por imitación. Existe un antecedente en el «Entremés de los romances», donde el labrador Bartolo enloquece de tanto leer el Romancero.⁶ Don Quijote se sale de sí para identificarse con Valdovinos, herido en la montaña y luego con el moro Abindarráez, cautivo y preso.⁷ Pero en el derivar de sus vicarias relaciones poéticas la hermosa Jarifa es Dulcinea, de manera que vuelve al personaje original, creado por el hidalgo manchego, Don Quijote, justo en el punto en el que un labrador se encarga de nombrar *como corresponde* a la realidad cuando ocurre el encuentro de dos vecinos: Pedro Alonso y Alonso Quijana.

La llegada de Don Quijote en tales condiciones físicas y mentales, sumadas al relato del labrador, determinan que se aúnen las fuerzas de la cordura —real tutela y vigilancia con respecto a la locura— contra el fuera de sí del hidalgo, que arremeterán en forma conjunta, como una sola voluntad inquisidora contra los libros «del daño», el origen de todo mal, la escritura que pervierte/subvierte el orden.

6 Según lo ha descubierto y analizado Ramón Menéndez Pidal. «Un aspecto de la elaboración del *Quijote*», en *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964 (6.^a ed.).

7 Protagonista de la novela morisca, *Historia de la hermosa Jarifa y el Abencerraje*, incluida por Jorge Montemayor en su *Diana*.

El primer regreso es punto de partida del nuevo viaje, pues los libros ya han hecho ‘su daño’; ellos están dentro del personaje cuando sale al mundo; un diálogo con él se establece: literatura y vida, poesía y realidad se reúnen para configurar una nueva forma de pensamiento. Es así que nace el personaje Sancho Panza en la novela, y nace para siempre. Se ha dicho que Sancho es la realidad en la novela, pero no vigilante ni castigadora como la que *representan los otros* en los primeros capítulos, sino subalterna, permeable por lo tanto; no enclaustrada en el discurso escrito, sino en su naturaleza sin letra pero con memoria.

De este modo, el viaje se constituye en derrotero del hombre del barroco hispánico, complejo, dialógico, contradictorio, tenso y agónico. Ya no se trata de un ser queriendo ser otro u otros en el círculo de su nombre, en el círculo de la literatura, sino en la confrontación de esta y aquel con la realidad.

De manera que de aquí en más, Cervantes hará que la dupla de personajes, en laberíntico viaje, atravesase sierras, espesuras, ventas y llanos, pero fundamentalmente historias de vida y abundante literatura. Don Quijote cae ahora, pero no por un tropiezo de Rocinante, sino por la red de su propia imaginación creadora, que ha sido capturada por los otros como forma de impedir la continuación de su viaje. La pregunta es en qué momento y quiénes son los responsables, en la ficción, del comienzo de este regreso a casa.

El hilo se cortará por la parte más frágil: Cervantes hace que un gran debate de época acerca del espíritu y la materia ingrese en la novela a través de la carta a Dulcinea, escrita primero en el librito de memorias de Cardenio (historia de amor), y pase al cuerpo físico, y a la vez simbólico de Sancho, a su memoria (oralidad), a su conocimiento del mundo y a su registro lingüístico. En esta situación sin salida, embrión de una futura en la que Don Quijote y Sancho buscan en la medianoche del Toboso el alcázar de Dulcinea (II, 9), es que el cura y el barbero encuentran a Sancho y se reestablece su nueva participación como enviados del orden racional-inquisitorial, y su misión —desde la ‘buena fe’— de provocar el retorno al redil del desviado. Y así nos los recuerda el narrador al presentarlos como «los que hicieron el escrutinio y acto general de los libros» (I, 26: 252). Ante la pregunta sobre el paradero de su amo, Sancho realiza su primera muestra de fidelidad, aún sin entender las razones de Don Quijote, se alinea en su favor ante quiénes lo buscan, incluso ante la solicitud de confesión bajo amenaza de ser acusado de ladrón y asesino.

A partir de este momento, el *Quijote* se transforma en un gran teatro donde cada uno es y puede ser otro. Es decir, la hipótesis planteada en el principio de la novela, cuando el hidalgo se metamorfoseó, se desarrolla en este episodio pero en una dirección distinta y en el plano de la apariencia y el juego; todos simulan ser otros, se enmascaran, velando transitoriamente su verdadera identidad; por un lado, por necesidad interna de sus propias historias (Dorotea y Fernando, Luscinda y Cardenio, Clara y Luis, Zoraida y el Cautivo), y por otro, en el caso del cura y el barbero, en la única dirección, por lo menos explícita, de hacer volver a Don Quijote a los carriles de la cordura. Decimos

explícita, porque mientras tanto se divierten, llenan su vida, en este juego extremoso de ser lo que no son y, tal vez, aspirarían ser.⁸

Aunque nos desviemos un tanto consideremos, por ejemplo, al cura, que es quien dirige en esta última parte del primer *Quijote* la ficción segunda. Es quien distribuye los personajes, asignándose en primera instancia el papel femenino y luego, consciente del pecado, prefiere «pecar menos» y disfrazarse de hombre, concediendo el papel de mujer al barbero, papel que no llega a protagonizar por la emergencia salvadora de la princesa Micomicona. Allí nuevamente se resuelven los papeles. Toda esta caterva —diría Don Quijote— de amigos-enemigos, se reúne y se encuentra con Sancho, a quién también engañan, para organizar la gran farsa. Sancho es uno de los que ha caído en la ilusión, por eso también puede ser burlado, aunque no del todo, pues su utopía es más cercana al mundo material.

Los otros personajes, los que representan verdaderamente el sentido común, adquieren una fuerza descomunal al saber de qué está hecha la locura del otro. Asumen y detentan el poder para penetrar e invalidar la arremetedora fuerza de la locura. Será necesario seguirle el juego, dejarlos hacer hasta el punto de poder, inclusive divertirse, inclusive salirse de los caminos transitados, aun cuando el límite institucional permanece.

Otro ejemplo de esta extremosidad divertida es la escena de *voyeurismo* protagonizada por tres hombres, uno de ellos sacerdote, en la que contemplan extasiados la belleza de un pie y luego la pierna de un supuesto zagal. Bien es cierto que en el límite mismo de lo inaceptable para la religión y la moral, la caída en cascada del dorado cabello de Dorotea legitimará la mirada, porque tiene como objeto un cuerpo de mujer (I, 28: 275).

Riesgos de la escritura y diferentes formas de ejercer represión

Merced a la incorporación del territorio de la imaginación dentro de la ficción primera, en el episodio de la princesa Micomicona se muestra la expansión del mundo, más allá de los límites permitidos, se lleva a un modo de ser extremado —incorporado en su exterioridad lúdica por los personajes que asumen oposición— que pondrá en discusión el problema de las esencias, de las verdades, sobre todo en relación con un eje: la vida y la literatura.

Qué mejor personaje que un personaje para echar a andar este tema en la novela —Dorotea-Micomicona— valga la reiteración aquí. Es una forma de establecer un diálogo entre universos antes separados: oralidad/escritura, realidad/literatura. A través de la locura de Don Quijote, Cervantes coloca un tema sobre el tapete: el de la escritura de ficción y su recepción. ¿Cómo es leer una novela de caballería?, ¿cómo se lee una novela?, ¿qué sucede cuando la literatura se acerca a la vida o cuando la vida se acerca a la literatura?, ¿es factible su interpenetración?

8 Cfr. el concepto de 'extremosidad', Maravall, 2002.

Hay personajes en la novela cuyas vidas cobran existencia en su cualidad de salvaguardas del orden, esa es su función en la obra y respecto al personaje central, representan la salud, el sentido común, el mundo estático de la aldea. Dos en los extremos del viaje, el ama y la sobrina; dos que comparten gran parte del viaje: los cuatro presentados literalmente como inquisidores. El caso es que el cura y el barbero buscando a Don Quijote y en el espacio de la venta en el que se cruza tanta vida como literatura, cumplirán la función de una guardia que se construye como necesaria, un marco y un límite. Es censura y puesta en obra en la 'operación regreso'. Pero el programa narrativo continúa en el esfuerzo de confrontar continuamente la literatura con la vida, la ficción, la verosimilitud y la verdad.

En este sentido, el segundo regreso del personaje también lo es como de un viaje por la literatura que el autor configura para que el lector realice. Ese viaje, además del variado repertorio novelístico y poético intercalado, lo es también por la teoría o el pensamiento sobre el fenómeno de la escritura, tanto de la narrativa, como de la poesía y de textos dramáticos, pero sobre todo de la recepción. Este fenómeno no puede pensarse sin observar las conductas de quiénes leen, el efecto, la valoración y la reflexión que merecen.

Es así que en este regreso impera, como sabemos, la teatralidad, el espacio de la venta se transforma en un gran teatro donde múltiples escenas provenientes de la novela pastoril, de la sentimental, de la morisca, se entrelazarán en torno a uno de los centros de la novela: el amor y la literatura. La presencia de Don Quijote, creado, por decirlo de alguna manera, por la literatura, en tanto producto de su lectura ingenua, por no saber (o no querer) distinguir entre la ficción y la realidad, será el grado extremo de la poetización y por lo tanto resultará parodia, porque si las cosas no son como están escritas es que anda por allí algún encantador. Aunque, ya sabemos, no solo eso. No solo se parodia un modo de leer sino que se piensa sobre qué es leer.

La posible respuesta está en el texto: la fantasía es destructiva si es libre y loca, como la de Don Quijote, pero si es controlada, dirigida desde la autoridad y la fuerza del orden es divertimento que a nadie hace mal. Esta es otra cuestión acerca de la escritura que aparece en el regreso. El propio ventero lee como Don Quijote, lee la literatura como verdad, pero se diferencia del hidalgo en que no se haría caballero andante, porque tiene conciencia de que en el tiempo que vive no existen tales. Es decir, la literatura ejerce en él un efecto de realidad pero no pretende trasponer esa realidad a la vida. Es tonto porque cree, pero cuerdo porque no actúa.

Don Quijote es «mentecato» porque actúa, entonces el problema de la literatura (del discurso escrito) está en lo que desencadena, en las conductas inadecuadas que puede generar. Por eso debe ser vigilada, controlada, encauzada. La época barroca ya no puede evitar la imaginación ni el deseo de libertad pues se han integrado a la vida de una forma sospechosa, por eso hay que encauzarlas. Desde una política dirigida hacia un 'buen fin', la invención, el engaño, son divertimento,

legitimados por el fin. El cura puede vestirse de mujer, aunque sea pecado, si es teatro es arte al servicio del sometimiento del descarriado.

Don Quijote debe ser inmovilizado; para llegar a ello opera el arte de la seducción, la princesa Micomicona y lo que ella representa (para Don Quijote, la gloria; para Sancho, la ínsula). La misma seducción une al amo y al escudero; ambos son ciegos ante este juego, porque padecen de la misma enfermedad; según el cura y el barbero están dominados por el sueño y el deseo. Frente a ese deseo que atrapa como ante las ondas del cabello de Lisi, sucumben los deseos del amante-Ícaro,⁹ Don Quijote es atrapado en su propio sueño.

El afán de conocimiento de la naturaleza humana tiene un objetivo, una finalidad: conocer las ocultas pasiones para controlarlas. Esas fuerzas que desbordan al individuo son un riesgo para individuos e instituciones (Maravall, 2002). No otra cosa hace el cura sino conocer los deseos de los demás para dominarlos y acabar con ellos, en pos del bien público, que es la supervivencia de los valores tradicionales, y por sobre todas las cosas la aceptación de un orden del mundo en el que las fuerzas y las potencias individuales debían ser encauzadas.

En el orden de la escritura se realizó el viaje por la erótica literaria renacentista y se construyó una nueva erótica cervantista de la escritura, a través del recorrido por la literatura. El segundo regreso está enmarcado por la historia de dos doncellas fugadas de sus respectivos hogares. Ya hemos visto la participación de Dorotea, mujer que asumiendo un rol activo inicia el camino de recuperación de lo que considera suyo: el amor y el honor. A punto de concluirse el regreso se intercala el episodio de Leandra. En medio de la conversación literaria entre el canónigo y Don Quijote, irrumpe una vida que no viene de la literatura, pues el cabrero, que allí aparece, no es un personaje de aquella Leandra en que se inspiró Cervantes,¹⁰ sino un hombre que expresa su frustración erótica maltratando a su cabra Manchada. Es como si dijera «soy real» y a la vez encarno un tema literario, o estoy en la literatura. Y con su presencia introduce el discurso misógino al presentar el prototipo de la mujer inestable en sus sentimientos y tendiente a la lujuria. Nada hay que agregar con respecto al sentido de pecado traspuesto por desplazamiento de la amada al animal.

Si bien es cierto, que la presencia de este episodio agrega un elemento más al abanico de prototipos femeninos y reafirma un programa literario cuya fuente es la literatura conocida en su tiempo (Márquez Villanueva, 1975), considero que puede entenderse como reforzamiento de la situación de humillante derrota en la que marcha el caballero hacia su aldea de la Mancha, pues regresa enjaulado sobre una carreta.¹¹ No podemos dejar de olvidar el topónimo, y ateniendo al enfoque de Augustin Redondo, el episodio cobra mayor sentido, el de los hidalgos

9 Francisco de Quevedo: «En cresspa tempestad del oro undoso...».

10 El episodio de Leandra es reelaboración del poema italiano de Durante da Gualdo, Leandra, publicado en Venecia en 1508 (Márquez Villanueva, 1975).

11 Cfr. Li Chevalier de la Charrette de Chretien de Troyes.

manchados, el tema de la impureza, y la posibilidad o imposibilidad de redimirse a través de las obras (Redondo, 1998).

En esta línea, el último episodio traerá la figura de los ‘disciplinantes’, autotflagelantes buscadores del perdón de la intercesora. Poco antes, Don Quijote, citando la Epístola II de Santiago, había dicho al canónigo que «es muerta la fe sin obras» (I, 50: 512). El tema religioso no podía estar lejos del tema literario, pues Don Quijote arremete contra los disciplinantes por llevar una señora enlutada y prisionera a la que él desea liberar, y que es nada menos que la virgen María, la intercesora y gran origen de todos los prototipos femeninos y de los códigos eróticos en los que refractan los personajes enamorados que circulan en la obra, especialmente los involucrados en el tema que nos ocupó, el regreso forzado a casa, a través de la intensificación carnavalesca, el encantamiento y el tópico medieval de la carreta como símbolo del oprobio, máxima deshonra, epílogo necesario a aquel prólogo de la armazón por escarnio.

De manera que en este segundo *nostoi* se profundiza la idea del triunfo de las fuerzas de oposición sobre todo ideal de belleza y verdad, encarnado en la figura del caballero. En este final las fuerzas de oposición quedan condensadas en un ícono, es decir una imagen inmovilizada, una idea, la Virgen María, que apresada en la institución, Iglesia, carece del valor y de la fuerza transformadora que la historiografía cristiana le había otorgado. En fin, discusiones que, siendo de época, admiten su trasposición a todo tiempo donde los impulsos hacia ideales de transformación son capturadas por instituciones que se convierten en medios de control y custodia del sistema dominante.

Bibliografía

- Bajtin, Mijaíl. 1985. *Estética de la creación verbal*. México DF: Siglo XXI.
- Cervantes, Miguel de. 2004. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española.
- García Gual, Carlos. 1975. *Prólogo a Lanzarote del Lago o El caballero de la carreta de Chretien de Troyes*. Madrid: Labor.
- . 1972. *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo.
- Maravall, José Antonio. 2002. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Márquez Villanueva, Francisco. 1975. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus.
- Redondo, Augustin. 1998. *Otra manera de leer el Quijote*. Historia, tradiciones culturales y literatura. Madrid: Editorial Castalia.
- Rodríguez, Juan Carlos. 2001. «Aproximándonos a Cervantes. El caballero, ¿anti-héroe?», en *La literatura del pobre*. Granada: de Guante Blanco/Comares.
- Romanos, Melchora (coord.) Parodi, Alicia y Vila, Diego (eds.). 1999. *Para leer a Cervantes. Estudios de literatura española Siglo de Oro Vol 1*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires-Eudeba.
- Vila, Juan Diego. 2008. *Peregrinar hacia la dama: El erotismo como programa narrativo del Quijote*. Kassel: Edition Reichenberger.

¡Al monte tiran! Leandra y la cabra manchada

MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ BRIZ

*Las mujeres no se equivocan del todo cuando
rehúsan las reglas de vida vigentes en el mun-
do, porque las han establecido los hombres sin su
intervención.*

M. de Montaigne¹

En el estudio de las mujeres del *Quijote*, el discurso crítico masculino tradicional y la crítica feminista más reciente, han prestado mucha atención al caso de la indómita pastora Marcela, quien reivindica su derecho a la libre elección amorosa. La forma en que Marcela elige no someterse a la ley del varón es negándose a las solicitudes amorosas, ya que decide convertirse en pastora para vivir castamente en el campo, fuera de las obligaciones del matrimonio, la economía y la distribución social del trabajo. Más allá de lo admirable que pueda resultar la transgresión a las prescripciones más extendidas —y Marcela es un personaje que, sin duda, ha seducido a la crítica cervantina en las últimas décadas—, debe notarse que la pastora por elección admite que «el cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es escusado» (I, XIV: 119),² con lo que se infiere que opta por la vida retirada porque puede hacerlo, ya que su voluntad no está presa del raptó amoroso. Si hubiera sido llamada a «amar por destino», la elección no tendría cabida.³ O quizás sí, si nos atenemos a otras modulaciones que Cervantes hace de la relación entre amor y libre albedrío en la sucesión de casos amorosos que recorren el *Quijote* de 1605.⁴

1 Montaigne, M. 2007. «Unos versos de Virgilio», en *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Prólogo de Antoine Compagnon. Barcelona: Acantilado: 1274.

2 Cervantes, M. de. 2005 [1969]. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*. En las referencias, I corresponde a la Primera Parte del *Quijote*; XIV corresponde al número de capítulo. Todas las citas corresponden a edición anotada de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Prólogo de Marcos Morínigo. Buenos Aires: Eudeba, 2.^a ed.

3 J. Ignacio Díez Fernández señala la importancia de la independencia económica de Marcela, que sustenta su decisión de no casarse, privilegio que no tendrían mujeres de otra condición social. El detalle operaría, además, como una forma de desmontaje de la tradición pastoril (Díez, 2004: 132 y ss.).

4 En un trabajo anterior, he atendido la coincidencia entre voluntad y destino en la obediencia al raptó amoroso en el caso de Doña Clara de Viedma (González, 2011).

Casos de amor y ejercicio del libre albedrío aparecen y a menudo se entrelazan en varias historias de las llamadas intercaladas, desde el episodio de Marcela y Grisóstomo, pasando por la novela del Curioso Impertinente, la historia del Cautivo (en el que la búsqueda de la libertad es fundamental), entre otras, hasta llegar al relato de la fuga de otra discípula, Leandra, quien, al otro extremo del libro, representa el otro extremo en el ejercicio de la libertad femenina.

Amar por destino o amar por elección

Con relación al tema amoroso, Cervantes es un heredero de las doctrinas neoplatónicas renacentistas y admira, por lo menos estéticamente, el modelo absoluto e ideal del amor avasallante y capaz de elevar espiritualmente al hombre, plasmado en la Diana de Montemayor, en las *Églogas* de Garcilaso, en la pastoral en general. En el prólogo de 1605, el autor ironiza respecto a las fuentes, al tiempo que muestra los hilos del tapiz: «Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua de toscana, toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas. Y si no queréis andaros por tierras estrañas, en vuestra casa tenéis a Fonseca, Del amor de Dios, donde se cifra todo lo que vos y el más ingenioso acertare a decir en tal materia» (I: 12). Las teorías amorosas de Pietro Bembo, León Hebreo, Marsilio Ficino, Baltasar Castiglione, habían sido lo suficientemente transitadas durante un siglo para que pudieran conocerse a través de versiones vulgarizadas, por poco que se hubiera leído. Por otra parte, como ya se ha mostrado, Cervantes era muy consciente de las bases filosóficas del platonismo y aristotelismo, por lo menos, y Américo Castro puso de manifiesto el conocimiento exacto que tenía de los *Diálogos de amor*, de León Hebreo y de *El cortesano* de Castiglione (Castro, 1925; Parker, 1986). Aparece, sin embargo, en los textos cervantinos, una preocupación por conciliar esas doctrinas —de fondo en definitiva pagano— con la moral cristiana, cosa que no preocupó en exceso a los autores renacentistas. Otra broma del prólogo, aunque apunta al estilo, deja entrever ese cuidado, ya que el prologuista se burla de aquellos escritores que «guardando en esto un decoro tan ingenioso, en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano» (I: 9). De todos modos, los amores cervantinos rinden culto a la belleza exterior que enamora y se corresponde con la interior o moral;⁵ el amor a primera vista sigue gozando de gran prestigio, así como la idea del amor como fuerza o furor que saca al hombre de sí y oblitera la razón. El propio Don Quijote advierte a Sancho que «el amor ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte, que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores, y cuando toma entera posesión de un alma, lo primero que hace es quitarle el temor y la vergüenza» (II, 58: 840).

5 «Privilegio de la hermosura, que trae al redopelo y por la melena a sus pies la voluntad más exenta»; «Es privilegio de la hermosura rendir las voluntades y atraer los corazones». Las citas corresponden a *La gitanilla* y el *Persiles* respectivamente (cit. por Castro, 1925: 154).

Si se sigue el *Quijote* de 1605 como un repertorio de casos amorosos, salta a la vista el ingrediente necesario de la dificultad, los inevitables escollos que separan al enamorado de su objeto de deseo, de tal modo que resultan intrínsecos al amor mismo, tópico que explota la novela sentimental, pero que tiene larga data en Occidente, puesto que el eros surge indisolublemente ligado al sufrimiento, desde su origen provenzal (Rougemont, 1959; Markale, 1987). En el *Quijote* en particular, esos escollos asumen las formas básicas de no correspondencia, celos y ausencia, siendo la presencia de un tercero la dificultad más frecuente que separa a los amantes, condimentado a menudo por la diferencia social entre los/las pretendientes. La triangulación amorosa ha sido explorada por Cervantes desde múltiples perspectivas, aun bajo la forma de contar «la misma historia» con variantes, apelando a textos dramáticos o narrativos.

Desde el primer desastrado caso de amor presentado en el *Quijote* de 1605 se deja en claro que este, por apasionado que sea, no siempre triunfa. Es decir, en principio no triunfa cuando no hay idéntico acuerdo de voluntades, en el sentido neoplatónico. La correspondencia aparece, así, como forzosa para el amor auténtico y su expresión más alta ocurre a primera vista.⁶ En ocasiones, la necesidad de un tercero confirma la imposibilidad del acceso al objeto idealizado de amor, perpetuándolo como obsesión y meta inalcanzable. El caso de Dulcinea es el más extremo de esta concepción enfermiza del amor, puesto que su existencia únicamente ideal es garantía de la inaccesibilidad que lo alimenta permanentemente y asegura el sufrimiento (El Saffar, 1995: 285-326).

El amor puede fracasar también por el error, en cuanto este atenta contra la armonía natural que debe inspirar, como en el caso de «El curioso impertinente», contracara de las historias de adulterios femeninos inducidos por exceso de celos —además injustificados— del marido y encierro consiguiente, que aparecen en otras obras de Cervantes.⁷

En las historias con final desdichado, el único corolario posible para el amor errado o simple es la muerte. G. Serés estudia la asimilación y evolución de la tradición platónica en España a partir de la imagen de la «transformación de los amantes», la fusión del amante en el amado, partiendo de la idea de « semejanza previa » (Serés, 1996). Cuando el enamorado «no halla respuesta concorde en el amado» es porque no media entre ambos «la exigible semejanza». En el *amor benevolentiae* (caritas) y en el *amor concupiscenciae* (cupiditas) se documenta la presencia de ciertos pasos: la visión o contemplación, seguida de la unión o transformación en el amado, para el amor recíproco.⁸ Pero ese proceso no ocurre en

6 Guillermo Serés afirma que el amor auténtico, en la tradición platónica, puede surgir, a veces, después del conocimiento a primera vista, con la frecuentación (Serés, 1996).

7 Una vez más se hace necesario citar a Américo Castro, en tanto observó que «Cervantes no ha presentado nunca un adulterio que en el fondo no apruebe o disculpe» (1925: 242).

8 A partir del siglo XVI, en especial desde los cuestionamientos de Lutero, se reavivan las polémicas relativas a la predestinación y el libre albedrío con relación al amor de Dios y el amor humano, que la doctrina eclesiástica había resuelto provisoriamente. Para Tomás de Aquino «cáritas, el amor a Dios y a nuestro prójimo, es un acto de la voluntad [...] En el hombre, el

el «amor simple» o no correspondido: necesariamente queda en el terreno de lo sensitivo y lo que sigue a la visión es «muerte simbólica o enajenación», como ocurre con el amor de Grisóstomo por Marcela (Serés, 1996: 127-130). De acuerdo con esa estrecha preceptiva, no es raro que la mejor forma de garantizar la autenticidad del amor fuera no ponerlo a prueba. La amada lejana, ausente, inaccesible, se erigirá como modelo ideal incontrastable.

Cuando efectivamente la primera mirada opera en el sentido de *anamnesis* o reconocimiento platónico, reminiscencia de un bien, una semejanza, una unidad perdida o imagen que se lleva «impresa en el alma», el triunfo es seguro, y es entonces cuando se recurre a otros obstáculos —sociales, parentales— que pospongan la efectiva consumación, para mayor eficacia y felicidad narrativa. El episodio de Doña Clara y Don Luis es, con la historia de Zoraida y el Cautivo, la excepción en un universo narrativo contaminado por celos, desdenes y malentendidos. De todos modos, el de los dos adolescentes ejemplifica de modo más evidente el amor purus, en el sentido platónico, puesto que la correspondencia de Zoraida se presenta más como un caso de opción y de agradecimiento, que de ‘rpto’ instantáneo e involuntario. El amor puro al que se refiere Platón es el que permite al individuo reconocer en la apariencia bella lo absoluto gracias a la vista, el más perfecto de los sentidos. «A través del ojo se filtra un fuego que corre a unirse con su análogo en el mundo: lo semejante con lo semejante, y surge la visión. [...] [Frente a] la belleza —que no es otra cosa que el reflejo de la idea en lo sensible— el alma desea elevarse a lo alto, se afana por convertirse, transformarse en el alma del mundo, o sea, se afana en asimilarse a la armonía, al concierto del cosmos» (Serés, 1996: 23).

Se suele presentar los casos de amor como episodios intercalados en el *Quijote* de 1605, más allá de que cada uno de ellos tiene distintos grados de conexión, algunos muy estrechos, con la llamada historia principal, es decir, las

comportamiento voluntario, basado en la libertad de arbitrio, es natural e intrínseco. [...] Para Aquino tanto como para Agustín, el amor es la base del merecimiento. Puesto que es solo mediante el amor que el hombre puede ganar la bendición de la eternidad, al menos parte de la caritas del hombre debe depender de un instrumento en su interior» (Singer, 1999: 366). Para evitar contradicciones doctrinales, Aquino propone que el amor humano necesariamente debe combinar dos clases de amores, ya que de lo contrario, si se toma el amor solo como un fenómeno ‘natural’ se cae en la herejía de Pelago (que afirma que «los principios naturales del hombre bastan para merecer la vida eterna», Singer, 1999: 366). Y si se toma el amor solo como un don de Dios, se niega el libre albedrío. Por tanto, «como no puede haber amor sin la asistencia divina, el Espíritu Santo también ha de estar presente en el hombre [la gracia] junto con esa caritas creada que es intrínseca a él. El amor a Dios o al prójimo es, por tanto, el funcionamiento conjunto de eros y ágape» (Singer, 1999: 368). Para ser libre, el hombre ha de tener la posibilidad de rechazar el don del Espíritu Santo. De algún modo, desde fines del XVI, la reformulación de las doctrinas platónico-renacentistas sobre el amor predestinado ajeno a la voluntad (amor forzoso), sirve de excusa para problematizar los profundos cuestionamientos de Lutero a la doctrina cristiana del amor. Es posible que Cervantes tuviera presente estas posibilidades al abordar el tema del libre albedrío en el amor, cuestión central en el *Quijote* de 1605.

aventuras de Don Quijote. En un extremo puede encontrarse a Cardenio, loco de amor, que espeja en cierto modo a Don Quijote, y es casi otra versión del mismo. En cambio, el episodio de Don Luis y Doña Clara no logra involucrar a Don Quijote, quien permanece casi ajeno a su desarrollo y desenlace, como personaje intercalado. Julia D'Onofrio observa los seis relatos intercalados en el Quijote de 1605, tomando como eje la novela *El curioso impertinente* y reconoce dos series determinadas por la forma de relacionarse los personajes masculinos con los femeninos y atravesadas por el tema de la libertad: en los tres primeros (Marcela y Grisóstomo, Cardenio y Luscinda, Fernando y Dorotea) hay un «desequilibrio entre lo que pretenden los personajes masculinos de sus enamoradas y lo que estas mujeres desean y son en realidad. Se puede hablar de una brecha entre la construcción de la mujer ideal que hacen los enamorados y la mujer real, objeto de estos amores. Los hombres fuerzan y avasallan la realidad de la mujer». Ilustrarían la idea del amor «como posesión del otro y proyección de la propia voluntad» (D'Onofrio, 2001: 89). En cambio, en las tres últimas historias (Zoraida y el Cautivo, Clara y Luis, Leandra y sus pretendientes), el amor significa un «vaciamiento de sí mismo, sin imponer nada al otro, encaminando la propia voluntad a lo que el amado disponga y haga». Se presenta como una «acción elegida», aunque esta implique «entrega de la voluntad» (D'Onofrio, 2001: 94). La libertad, así como el libre albedrío, aparecen tematizados en varios pasajes del *Quijote*, pero importa en especial que sea el relato del Cautivo el episodio inmediatamente anterior a la aparición de Don Luis. La atmósfera emocional de esa historia está todavía presente cuando nace la de Luis y Clara, ya que apenas están separadas por unas líneas.

Un contrapunto muy eficaz para el caso es el que puede establecerse entre Clara y Marcela, ya que había sido la pastora por vocación quien había reivindicado su libertad individual de rechazar los requerimientos amorosos de Grisóstomo y además Don Quijote había aceptado de buena gana sus argumentos. Por su parte, cuando reconoce a Don Luis, disfrazado tras el hábito de «mozo de mulas», Doña Clara proclama que «no lo es, sino señor de lugares [...], y el que tiene en mi alma con tanta seguridad, que si él no quiere dejalle, no le será quitado eternamente» (I, XLIII: 384), con lo que pone en claro el pacto mutuo de voluntades y consentimientos. A su vez, la aceptación del amor, que entra por los ojos, como ventanas del alma, es un acto de fe sin fundamento, un reconocimiento que está en el orden de la gracia: «yo le hube de creer, y aun querer, sin saber lo que me quería» (: 386). Las señas tras las ventanas de la casa paterna, como en el episodio del Cautivo, dan inicio también en este caso, al asunto amoroso. Cuando Don Luis se presenta en hábito rústico es, sin embargo, reconocido por su amada, gracias a la imagen «impresa en el alma»; cuando se dice que venía «tan al natural, que si yo no le trujera tan retratado en mi alma fuera imposible conocerle» (: 386), se aprovecha otro sentido del cambio a la vestimenta rústica que arrastra la tradición pastoril: el tópico de la mutación de apariencia por amor, la transformación del señor en pastor puede ser

penitencia, pero es también recuperación de la esencia ‘al natural’, reencuentro con el ser. En ese sentido, «Cervantes coincide con el viejo concepto idealista de que la virtud, la sencillez y la pureza de alma se dan en el estado pastoril y en el contacto con la naturaleza» (Sabor, 2003: 29). La oposición naturaleza/artificio de la literatura pastoril aparece en este pasaje bajo una complejidad nueva, sino invertida: la naturaleza encubre la identidad y el hábito la pone de manifiesto. Por un lado es claro que el traje resulta engañoso, que encubre la esencia, porque no guarda relación con el estado social. Por otro, sirve para el reconocimiento propio del *amor purus*.

Pero habrá algunas otras mujeres en el *Quijote* que ejercerán libremente su derecho a elegir, y Cervantes, fiel a la técnica mencionada —tan barroca, por otra parte— de contar la misma historia en distintas variantes, o de recrear modulaciones de un mismo tema, de un mismo problema, ofrece en Leandra otro contrapunto a Marcela, a la vez que una abre la pastoral en la obra y otra la cierra. Tampoco Leandra fue llamada a «amar por destino» en el sentido platónico, pero no se privará de amar por elección.⁹

A la cabra y a la mujer, sogla larga

El episodio de Leandra se presenta a Don Quijote y Sancho (así como al lector, claro está) a partir de un pastor que se queja de las veleidades de una cabra: la curiosidad que suscita la extraña aparición motiva el desmadejamiento de la historia. A su vez, la aparición del cabrero Eugenio ocurre en el marco de la discusión entre Don Quijote y el Canónigo acerca de los libros de caballería, la que culmina al comienzo del capítulo L, a las puertas mismas de esta nueva aventura. La indignación de Don Quijote crece frente a la acusación de falsedad respecto a lo escrito en los libros, algo inaudito para él, que se aferra a la autoridad de la letra, sobre todo de aquello que está impreso «con licencia de los reyes». Además, «¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes [?]

» (I, L: 434). Esta cuestión en particular lleva a pensar en la posibilidad de invención de toda genealogía ilustre, la fantasía de todo linaje; ficción y realidad aparecen igualadas en sus fundamentaciones y formas de legalización. Por otra parte, Don

9 Dejaremos para otra oportunidad la consideración, en esta clave de lectura, de la «puntualísima Maritornes», prostituta de la venta de Juan Palomeque, el Zurdo (I, XVI), quien, habiendo concertado un encuentro nocturno con un arriero, rechaza los requerimientos forzados de Don Quijote. También en este caso estamos frente al ejercicio de la libre elección, aunque el narrador que presenta a Maritornes diga que ella «no tenía por afrenta» su oficio, «porque decía [...] que desgracias y malos sucesos le habían traído a aquel estado», con lo cual se convertiría en una víctima de las desgracias del destino (¿otra doncella huérfana?, ¿otra forzada? ¿Una tuerta forzada por quien se supone que «endereza tuertos»?). Lo cierto es que el intento de forzamiento que Don Quijote perpetra tienen un equivalente anticipado en las arremetidas infructuosas de Rocinante a las yeguas de los yangüeses en el capítulo XV. Podría pensarse en estos como otros relatos que reescriben el tema de la libertad femenina y la sujeción a la voluntad masculina, en clave paródica y en clave grotesca popular (ver Neuschäfer, 2006).

Quijote da el mismo estatus a los libros que al libro, y así, para él, descreer de las ficciones caballerescas es ‘blasfemia’. Pero el argumento principal e incontrastable frente a las objeciones del Canónigo, es «el gusto general [con que los libros] son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros», así que aconseja que «debe hacer como discreto, sino léalos y verá el gusto que recibe de su leyenda» (I, L: 434). Una vez más, las discusiones literarias dan cuenta de los debates de época, a la vez que echan luz sobre los resortes del propio relato que se está desarrollando. Con lo cual, en esta ocasión, el efecto de lectura viene a justificar también las aventuras que proliferan en esos montes que —a decir del cura— «crían letrados», las que tienen su fundamento en la Poesía y no en la Historia (Sabor, 2003).

Como en otros casos, la aventura se prepara por efectos auditivos, que apuestan casi todo a la expectativa, porque se oye cuando aún nada se ve, nada se sabe: «Oyeron un recio estruendo y un son de esquila que por entre las zarzas y espesas matas que allí junto estaban sonaba». El oído da paso a la mirada: «vieron salir de entre aquellas malezas una hermosa cabra, toda la piel manchada de negro, blanco y pardo. Tras ella venía un cabrero dándole voces y diciéndole palabras a uso, para que se detuviese o al rebaño volviese. La fugitiva cabra, temerosa y despavorida, se vino a la gente, como a favorecerse de ella, y allí se detuvo» (I, L: 437).¹⁰

La maleza espesa y agreste contribuye a aumentar la intriga por la historia que comienza, todavía intrincada para el lector y que irá desmadejando el relato; la aparición intempestiva de la «hermosa» y luego «fugitiva cabra», la queja del cabrero, recuerdan algunos de los más conocidos refranes, como «La cabra al monte tira». ¹¹ El refranero castellano registra muchísimos otros referidos a la cabra, a su naturaleza imprevisible, su terquedad y ‘locura’, su tendencia a la libertad, la buena o mala suerte que algunas pueden traer a su dueño. Más de uno, a su vez, asocia la cabra a la mujer, como «Una buena cabra, una buena mula y

10 Respecto al valor simbólico de la cabra, puede variar de acuerdo con su condición de macho o hembra: «De modo positivo la cabra se asocia con la agilidad, con el gusto por la libertad espontánea y caprichosa, así como con cierto carácter nutricional y fértil (fue una cabra, Amaltea, la que amamantó a Zeus y a quien pertenece la “cornucopia” o cuerno de la abundancia). De forma negativa, el macho cabrío, se relaciona con la lascivia, la lujuria y la sexualidad desenfrenada. Representa la perversión del impulso vital, la corrupción del instinto sexual. También alude al engaño, el error y la avaricia. En la Edad Media, la figura evocaba al diablo. Mezcla de fauno y de sátiro, presidía los aquelarres, interactuando con las brujas; estas solían ser representadas montando estos animales que las transportaban por los aires. Cuando presenta la condición de macho joven, se lo denomina chivo. En la antigüedad era el animal que sacrificaban los israelitas para limpiar sus pecados, transgresiones y desobediencias, abandonándolo en el desierto» (chivo expiatorio). Ver <http://arteysimbolos.blogspot.com/2009/08/cabras-y-machos-cabrios.html>.

11 O sus variantes: «Cabra que tira al monte, no hay cabrero que la guarde», «Cabra que tirar al monte no sabe, si entra no sale». La página <http://personales.ya.com/refranero/buscar.htm> recopila miles de refranes populares castellanos.

una buena mujer, son muy malas bestia las tres», o «Las tres cabezas más duras: la mujer, la cabra y la burra».¹² También «A la mujer y a la cabra, sogá larga» tiene variantes, como «A la mujer y la cabra, rienda larga, pero no muy larga, porque si no, se pierde mujer y cabra». De distintas maneras, estos parecen apuntar a la necesidad de aceptar cierta cuota de independencia en quienes tienden a la desobediencia o la indocilidad, atributos que la cultura popular asigna en estos casos a las cabras y a las mujeres.¹³ Leandra será una de esas mujeres contra las que advierte el refrán, ya que huye de la casa paterna siguiendo, en un impulso amoroso, a un atractivo joven que la abandona en una cueva y roba sus joyas, aunque dejando intacta su virginidad, «la joya que si una vez se pierde, no deja esperanza de que jamás se cobre» (I, LI: 442).¹⁴

La fuerte presencia del discurso misógino tradicional en el episodio de Leandra, más bien en las opiniones de Eugenio, el pretendiente despechado, ha sido estudiada por Márquez Villanueva, quien también señaló la relación etimológica entre cabra y los términos capricho, caprichoso, cabriola (1975: 57). En este caso, nunca se otorga voz a Leandra y en esto radica una diferencia que la distingue de Marcela y Dorotea, ambas elocuentes en sus autodefensas.¹⁵ Por tanto, es fácilmente evidente que el cabrero narrador de esta historia, al quejarse de la malicia del animal que no admite sujeción, atribuyéndola a la naturaleza de las hembras, está sangrando por la herida —su ansiedad se remarca en la repetición— y esto determina la asociación de Leandra con la cabra («hermosa», «fugitiva» y además, «Manchada» en su honor):

«¡Ah, cerrera, cerrera, Manchada, Manchada, y cómo andáis vos estos días de pie cojo! ¿Qué lobos os espantan, hija? ¿No me diréis qué es esto, hermosa? Mas ¡qué puede ser sino que sois hembra y no podéis estar sosegada, que mal haya vuestra condición y las de todas aquéllas a quien imitáis! Volved, volved. Amiga, que si no tan contenta, a lo menos estaréis más segura» (I, L: 437).¹⁶

12 Estos refranes prestan el título al libro de Ana María Shua, *Cabras, mujeres y mulas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998. En él recopila frases misóginas de distintas épocas y culturas.

13 Otros refranes apuntan también a la autonomía femenina o a la idea, también recurrente en textos cervantinos, de que no hay mejor custodia de la honra que el propio recato, y por tanto, de poco sirve la vigilancia y prohibición: «A la buena mujer, poco freno basta», o el más misógino: «A la mujer buena, poco freno basta, y ni muchos la mala».

14 Curiosamente, la Dulcinea encantada —incomprensible— de la Cueva de Montesinos aparece saltando como una cabra.

15 Sobre el silencio de Leandra, ver Vila, 2004. Sobre la elocuencia de Dorotea, véase el trabajo de María Bedrossián, «Despliegue retórico y mutaciones del cuerpo en simetría multigenérica: devenir Dorotea», en este mismo volumen.

16 «Andar de pie cojo» significa, en este caso, resabiada (Rico, 2005: 513). Hay muchos refranes relativos también a la cojera de la cabra y puede ser interesante dar cuenta de algunos: «Siempre sale alguna cabra coja», «Cabra coja, mal sesteá», «Cabra coja no quiere siesta, y si la tiene caro le cuesta», «Cabra coja, no tenga fiesta», «Cabra que cojea, o mal come, o mal sesteá», «La cabra coja, junto a la casa trota». La mayoría de estos dan a entender que el que tiene poco talento o condición natural necesitará más aplicación, desvelo y sacrificio.

La oposición entre ‘seguridad’ y ‘contento’ remite a la preocupación de Cervantes por la autonomía femenina que, encarnada en primer lugar en el personaje de Marcela, tiene, sin embargo, por lo menos un antecedente claro en el texto, en el Discurso de la Edad de Oro, pieza retórica recitada por Don Quijote antes de compartir igualmente el alimento con los cabreros, en un contexto que suscita en el caballero el recuerdo de esa utopía clásica. El centro temático de esa pieza que celebra la añoranza de un paraíso perdido es el tema de la honestidad y su relación con la libertad que gozaban las mujeres.¹⁷ Si en primer lugar se dice que en esa «Edad dichosa [...] entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra», más adelante se afirmará que «las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento menoscabase, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad», por contraposición con el presente, cuando «con el celo de la maldita solicitud se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste» (I, L: 93).

Los fragmentos parecen apuntar, como correlato del enfrentamiento entre el ‘antes’ y el ‘ahora’, a la oposición entre espontaneidad y requerimiento. Este pasaje se caracteriza por ambigüedades sintácticas y dichos entrelíneas, apuntando dobles sentidos a través de un humorismo sutil, como el que surge de la paradoja de elogiar la ‘perdición’ de la honestidad por voluntad propia. ¿Juega Cervantes con la honestidad?

Mayor confusión genera, porque más grueso es el intertexto humorístico, la opinión del primer narrador del *Quijote*, cuando en el capítulo IX, resume las tareas de Don Quijote como

el primero que en nuestra edad y en estos calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes, y con toda su virginidad a cuestras, de monte en monte y de valle en valle. Que si no era que algún follón, o algún villano de hacha y capellina, o algún descomunal gigante las forzaba, doncellas hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido (I, IX: 82).

Si amparar doncellas es una de las obsesiones del caballero, la honestidad femenina parece serlo del autor. Puede observarse que hasta algunos giros y frases de este fragmento se reescriben, aunque en otra clave, en el Discurso de la Edad de Oro, que aquí está representada en los «pasados tiempos», y que el tema es

17 La bibliografía sobre el Discurso de la Edad de Oro en el *Quijote* es muy abundante, así como el estudio de sus posibles antecedentes. En esta oportunidad, remitimos al lector a las referencias mencionadas en el capítulo «Sobre las bellotas y la Edad de Oro en el *Quijote* de 1605», de Elena Romiti, en este mismo volumen.

el mismo, aunque la voz narrativa se permita más de una broma, aludiendo a la carga de la virginidad, a la pesada custodia de la misma hasta la sepultura, para rematar el elogio con la ironía que desvela la farsa, ya que la vieja 'doncella' es tan virgen como su madre. Además, la alusión a aquellos tiempos en que las mujeres podían vivir en el campo sin temor a perder su virginidad remite a un ejemplo contemporáneo que se presenta como verdadero, aunque tenga todos los trazos de la ficción, y con el que se va a topar Don Quijote enseguida: el de la pastora Marcela, casta por elección.

Parece, sin embargo, en este otro pasaje, que Cervantes se burlara de las doncellas vírgenes. No estuvo ausente en el Renacimiento y la época contrarreformista el debate sobre la honestidad femenina. Carlos Ansó señala la *Aminta*, de Torquato Tasso, como antecedente del episodio de Marcela, en la que este «presenta la honestidad femenina como una de las peores lacras de nuestra edad, considerándola un simple obstáculo en la obtención de placer», y a la que Cervantes respondería disintiendo de sus ideas (Ansó, 2004: 289). Pero ya Erasmo había relativizado la importancia otorgada a la virginidad y sus consecuencias. M. Bataillon se ha referido al diálogo erasmista *Proci et Puellae*, donde se ridiculiza esa «preciosa joya», de la que «no se puede hacer mejor uso que perderla» (1966: 336). También Menéndez Pelayo recogió fragmentos de ese diálogo, en el que uno de los personajes afirma que «una doncella virgen es una preciosa joya; mas ¿qué monstruo puede ser mayor que una doncella vieja? Si tu madre no oviera perdido aquella flor, no te alabarías tú dessa que tienes» (Ansó, 2004: 297). Es una posibilidad que Cervantes tuviera presente esas opiniones al proponer distintos casos de uso del libre albedrío en relación con el honor femenino, integrando las opciones tomadas por Marcela, Maritornes, Dorotea, Zoraida, Camila y Leandra. De la casuística podrían extraerse las consecuencias, que relativizarían cualquier rigidez moralista o dogmática.¹⁸ Al fin de cuentas, ¿qué otra cosa que la opinión hace que Leandra pierda su honor, aun sin perder la virginidad y Dorotea recupere el suyo, aun habiéndola perdido?, ¿de acuerdo con qué códigos es más admirable el valor de Marcela cuando elige conservar su virginidad que el de Leandra cuando arriesga perderla?

Si Cervantes modula el tema de la honestidad en diferentes registros, desde las referencias paródicas a aquellos «pasados tiempos», el Discurso de la Edad de Oro, la defensa de Marcela (basada en el elogio de su castidad, aunque Don Quijote se impresione más por su espíritu libre y aun así, decida ir tras ella, forzando su deseo), la difícil resistencia de Camila, y demás, entonces la historia de Leandra puede ser el cierre también de esa casuística. Y téngase en cuenta que, ante la queja del cabrero, es el canónigo quien opina que siendo la cabra hembra

18 Cervantes defiende, incluso, el derecho de la mujer caída a recobrar un lugar decoroso en la sociedad. Teresa Panza escribe a su marido gobernador que por la aldea pasó una tropa de soldados, llevándose unas mozas; pero disculpa su error y cree que volverán, sin que falte quien las tome por esposas, pese a sus faltas y defecto.

«ha de seguir su natural distinto, por más que vos os pongáis a estorbarlo»,¹⁹ afirmación que comprende a las mujeres y que está en consonancia con el sentido del refrán antedicho y con una afirmación posterior del narrador, quien dirá que «en los casos de amor no hay ninguno que con más facilidad se cumpla que aquel que tiene su parte en el deseo de la dama» (I, LI).²⁰

Libre albedrío y buena elección

El mismo Eugenio sugiere el simbolismo de la cabra cuando advierte que sus palabras «no carecen de misterio». El juego de Cervantes es ofrecer más de lo mismo y el lector ya está entrenado para reconocer las señales de interés que marcarán un cruce en el relato y una nueva apertura. Tampoco los oyentes se sorprenden: la historia viene a desentrañar un misterio y el cura recuerda las experiencias anteriores cuando reconoce que «los montes crían letrados y las cabañas de los pastores encierran filósofos», lo que parece ser la verdad poética desde el entierro de Grisóstomo en adelante. A su vez, Don Quijote, se interesa por la ‘verdad’ que el cabrero desdichado desea contar, al percibir en ella «un no sé qué de aventura de caballería». Sin embargo, Sancho se excusa y solicita retirarse a comer en solitario, cosa que Don Quijote autoriza de buena gana. No deja de llamar la atención la diferencia de esta reacción, cuando ante un pedido similar obligó a Sancho a sentarse a su lado para escuchar el Discurso de la Edad de Oro. En aquella oportunidad, el gesto autoritario del caballero resaltaba la paradoja de la igualdad impuesta por la fuerza. Al final de la serie, en consonancia con la historia que está comenzando, hay otro margen para el libre albedrío.

La presentación de Leandra recoge motivos folclóricos, como la belleza prodigiosa, a la vez que revela ecos de otras historias: es hija de labradores ricos como Marcela y Dorotea, y la fama de su belleza llega a lugares remotos; como ellas huye de su casa; como Zoraida, traiciona la confianza de un padre bueno que da la libertad. Como todas las anteriores, además de Luscinda y Camila, posee «rara discreción, donaire y virtud». El comportamiento de Leandra es irreprochable en la presentación, se ajusta a lo deseable según los manuales de conducta femenina promovidos por los humanistas como Juan Luis Vives y Erasmo, acerca de que la honra no se preserva mejor por mayor vigilancia o represión, sino por la internalización de la norma, «que no hay candados, guardas ni cerraduras que mejor guarden a una doncella que las del recato propio» (I, LI: 439). Aunque la historia de Leandra también podría poner en entredicho esta máxima y acepta una lectura misógina moralizante.

Por otra parte, es la belleza de Leandra la que da pie a la historia y a la presentación del narrador implicado como pretendiente enamorado. Casi enseguida

19 En este caso, debe entenderse distinto como instinto (Rico, 2005: 514).

20 Don Quijote usa una expresión semejante, aunque referida a la correspondencia amorosa, para juzgar a la Torralba: «Esa es natural condición de mujeres —dijo Don Quijote—, desdeñar a quien las quiere y amar a quien las aborrece» (I, XX).

queda establecido el triángulo con la mención del ‘competidor’ Eugenio. La perspectiva del relato pone mucho cuidado en elogiar el criterio del padre que respeta la libertad de la hija para escoger marido, confiando en su «discreción».²¹ No deja de ser una rara cualidad para quien va a elegir de modo tan poco conveniente, si se tiene en cuenta que Covarrubias deriva ‘discreción’ del verbo ‘discernir’, al que le otorga el sentido de «separar, dividir, distinguir una cosa de otra y hacer juicio de ellas». ‘Discreto’ es «el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar» (Covarrubias, 2012). Respecto del padre, se da a entender que su error fue demorar demasiado la necesidad de elegir un marido, sobre todo si se tiene en cuenta la belleza y fama de la hija, además de no inducirla amorosamente a escoger lo más apropiado.²² Casi de inmediato se presenta al cuarto personaje en cuestión, uno que llega de lejos, aunque nacido en la aldea (elemento también presente en los relatos folclóricos que sirve a la trama, porque el que viene de fuera será menos confiable) y se distingue de los otros innumerables pretendientes: el seductor Vicente de la Rosa.

El enfrentamiento del recién llegado con los otros se establece enseguida; la modestia de su nacimiento (hijo de labradores pobres que devino soldado mercenario) se opone a la nobleza de Eugenio, cuyo nombre significa «el bien nacido» y se dice «limpio en sangre» y «en la hacienda muy rico». En cambio, Vicente será, conforme a su etimología latina, «el que vence, el que conquista» a partir de la impostura, ya que tiene rasgos apicarados, además de ser una especie de *miles gloriosus*, farsante y figurón. Vicente seduce por su apariencia, su vestimenta cambiante y colorida, aunque ordinaria, pero también por sus relatos que, aunque falsos, reúnen permanentemente en la plaza a un auditorio masculino pendiente de sus hazañas, así como por los versos que canta y compone, acompañándose de la guitarra, sobre «cada niñería que pasaba». Como los héroes de los libros de caballería, Vicente de la Rosa es un personaje de ficción: carece de cicatrices que den cuenta de las batallas. Como carece también de linaje ilustre, igual que Don Quijote, «decía que su padre era su brazo, su linaje sus obras».²³ En definitiva es,

21 Este tema suscitó controversias importantes en la época contrarreformista. En el episodio de las bodas de Camacho se reproducen algunos términos del debate. Sancho defiende la libertad de elección: «que buen siglo hayan y buen poso, iba a decir al revés, los que estorban que se casen los que bien se quieren» (II, 19). Don Quijote replica que no es posible para las mujeres la exención de la patria potestad, porque «si a la voluntad de las hijas quedase escoger los maridos, tal habría que escogiese al criado de su padre, y tal al que vio pasar por la calle, a su parecer, bizarro y entonado, aunque fuese un desbaratado espadachín» (II, 19), palabras en que resuena el caso de Leandra.

22 Explícitamente el narrador se queja, al final de la historia, del «poco recato» del padre (I, LII: 442). Covarrubias entiende por «recatarse», «andar con aviso y cuidado por alguna cosa que le puede suceder, no fiando de todos. [...] Como no sea con pusilanimidad, es de hombres muy prudentes y avisados» (2012). Claro que eso se ocurre cuando ya se ha desvelado el desenlace y, con él, las consecuencias de respetar el libre albedrío de las doncellas.

23 En más de una oportunidad defiende Don Quijote los linajes nuevos. Juan Haldudo el rico puede ser caballero, si «cada uno es hijo de sus obras» (I, VIII) y Dulcinea, «cabeza de linaje», que «lo del linaje importa poco» (I. XXV).

también él, un impostor: sus vestimentas «sutiles, pintadas» ocultan la esencia, del mismo modo que el hábito pastoril la revela en otros episodios, como ya se mencionó. Además, el cuidado en el vestir, la vanidad ligada a la apariencia y la seducción, tienden a la feminización de este personaje, que lleva nombre de mujer. El nombre de Leandra, a su vez, tiene connotaciones masculinas, ya que deriva de raíces griegas que significan «león» y «hombre» (Vila, 2004). Puede no sorprender este punto si se tiene en cuenta el papel que cumple Leandra en esta historia presentada desde una perspectiva parcial y limitada: a ella corresponde la iniciativa amorosa, al menos el origen del deseo, «ella se vino a enamorar de él antes que en él naciese presunción de solicitalla» (I, LI: 441).

La forma en que se cumple el deseo de Leandra enmienda alguna de las cláusulas fundamentales del Discurso de la Edad de Oro, puesto que aquel elogiaba los buenos tiempos en que las doncellas podían seguir «su gusto y propia voluntad», ajenas a la «maldita solicitud» y «ajena desenvoltura» de estos tiempos sombríos. En este caso no hay solicitud masculina y la desenvoltura es femenina; sin embargo, las cosas no pueden ir peor. Se ha analizado el episodio como una prueba de la mala elección, del mal uso del libre albedrío (D' Onofrio, 2001): de acuerdo con la lógica poética cervantina, la «antojadiza» Leandra no se equivoca en la entrega amorosa, sino en la elección del enamorado; se deja llevar por la pasión sin acuerdo de voluntades, con lo que transgrede las condiciones del amor purus en el sentido platónico, con lo que reproduce el error de Grisóstomo y de Don Fernando, en variante femenina.

El amor simple de Leandra no es verdadero rapto, sino «amorosa pestilencia», puesto que el *amor purus* es reconocimiento de la esencia, y ella se lleva por las falsas apariencias con que brilla Vicente de la Rosa. De hecho, el calificativo de «antojadiza» pone énfasis en el engaño a los ojos, ya que Covarrubias define «antojo» como «los espejuelos que ponen delante de la vista para alargarla a los que la tienen corta. [...] Antojadizo: el que tiene varios apetitos y toma ansia por cumplirlos, como muchas veces se engaña la vista al que dice haber visto tal cosa, si los presentes le quieren deslumbrar o desengañarle, dicen que se le antojó» (2012).

A partir de la huida de Leandra, la historia se bifurca en versiones y ambigüedades sobre lo ocurrido, en especial sobre la entereza de su virginidad. El lector, al igual que los maliciosos aldeanos, debe elegir si confiar o no en la versión de Leandra, cuando «afirmó con tantas veras» su integridad, tras el abandono. Aviesamente, el narrador manipula la información, inclinando a la sospecha, cuando dice, por ejemplo, que Leandra «se le entregó la misma noche que había faltado» o trasladando las dudas de esa voz plural a quien corresponde sancionar el dictamen: «duro se nos hizo creer la continencia del mozo» (I, LI: 441-442). Ya se mencionó que el punto de vista elegido para presentar el caso es el de un implicado en la historia, y la posibilidad de otras versiones nace sacando partido de eso, sobre todo en los juicios que recaen sobre Leandra luego del rescate y posterior encierro en un convento: «Los pocos años de Leandra sirvieron de

disculpa de su culpa, a lo menos, con aquellos que no les iba interés en que ella fuese mala o buena; pero los que conocían su discreción y mucho entendimiento no atribuyeron a ignorancia su pecado, sino a su desenvoltura y a la natural inclinación de las mujeres que, por la mayor parte, suele ser desatinada y mal compuesta» (I, LI: 442).

De modo que el episodio se cierra con una voz moralizante que remite al comienzo. El atributo que se agrega a Leandra es su desenvoltura, que Covarrubias registra como «atrevimiento y demasía», caracterizando al desenvuelto como «liberal, atrevido y libre» (2012).²⁴ Al igual que Marcela, Leandra paga tributo a los comentarios maledicentes por el ejercicio de su libertad,²⁵ pero su atrevimiento es castigado de manera expresa, ya que ha sido encerrada por su padre. La exclusión de los espacios sociales y la clausura del devenir histórico es una opción voluntaria en Marcela, quien se asume como «fuego apartado» y «espada puesta lejos» a causa de su maléfica belleza (I, XVI: 118). En los dos casos, sin embargo, las exclusiones no se presentan como definitivas, el padre de Leandra espera que el tiempo ayude al olvido y a limpiar el honor de la hija, y Marcela deja una posibilidad abierta al futuro cuando afirma que «aun todavía» no ha sido llamada al amor. Don Quijote también reacciona en esta oportunidad y se ofrece a rescatar a la joven del monasterio, «donde sin duda alguna debe estar contra su voluntad» (I, LII: 444), pero esta vez, paradójicamente, el propósito no pasa de eso.

Sin embargo, a los efectos poéticos, el encierro eleva al personaje —como desde el punto de vista moral purga su error— y los enamorados y pretendientes, lejos de decrecer, aumentan. Las versiones de los hechos dan lugar a distintas ficciones pastoriles representadas por los falsos pastores que pueblan esos montes, con ‘ecos’ garcilasianos que repiten el nombre de Leandra, ya que cada uno recrea a su modo la historia y se inventa una a gusto, porque ante la intolerancia de la confrontación con el deseo de la otra, que lo excluye, la ausencia y el silencio afianza su figura de amada petrarquesca —la que se espera sin esperanza— y es la mejor garantía de perdurabilidad del amor:

«Este la maldice y la llama antojadiza, varia y deshonesta; aquel la condena por fácil y ligera; tal la absuelve y perdona, y tal la justicia y vitupera. Uno celebra su hermosura, otro reniega de su condición, y en fin, todos la deshonran y todos la adoran, y de todos se estiende a tanto la locura, que hay quien se queje de desdén sin haberla jamás hablado, y hay quien se lamenta y sienta la rabiosa

24 A su vez, Covarrubias explica que ‘atrevido’ es alguien «determinado y arrojado en acometer sin considerar primero lo que le podría seguir de hacerla»; liberal, «el que graciosamente, sin tener respeto a recompensa alguna, hace bien y merced a los menesterosos, guardando el modo debido para no dar en el extremo de pródigo: de donde se dijo liberalidad la gracia que se hace». Y explica ‘demasiá’, como «todo lo que es superfluo y algunas veces significa agravio y descortesía». En todos estos casos, el Tesoro registra ejemplos masculinos.

25 Como antes habían estado en boca de todos por su hermosura, luego lo están por sus conductas que transgreden lo esperado.

enfermedad de los celos, que ella jamás dio a nadie, porque, como ya tengo dicho, antes se supo su pecado que su deseo» (I, LI: 442).

Las versiones del relato dan como resultado distintas variantes de imitación amorosa que nacen de la admiración del deseo ajeno, como la que Don Quijote hace de Amadís, porque la proliferación de nuevos enamorados desdichados por la condición de Leandra ocurre «a imitación nuestra», que ya supone un plural inquietante. A su vez, todos imitan modelos aprendidos en los moldes de la letra impresa.

El relato de Eugenio se desestabiliza agudamente hacia el final, aunque ya había dado signos de debilidad, cuando se presenta como una versión más, inscripta en una tradición estereotipada del sermón misógino: «Yo sigo otro camino más fácil, y a mi parecer el más acertado, que es decir mal de la ligereza de las mujeres, de su inconstancia, de su doble trato [...]; y esta fue la ocasión, señores, de las palabras y razones que dije a esta cabra cuando aquí llegué, que por ser hembra la tengo en poco, aunque es la mejor de todo mi apero» (I, LII: 443).

Bibliografía

- Ansó, Carlos. 2004. «Leandra, Marcela y Maritornes. Apuntes sobre la evolución de la materia pastoril en el proceso creativo del Quijote», en *Anales Cervantinos*. Madrid, n.º XXXVI: 279-298.
- Bataillon, Marcel. 1966. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México DF: FCE.
- Cacho, María Teresa. 1995. «Los moldes de Pygmalión (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)», en Zavala, Iris (ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española*. Madrid: Anthropos: 177-213.
- Castro, Américo. 1925. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. [1611]. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Disponible en <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/> (consultada en enero de 2012).
- D'Onofrio, Julia. 2001. «Amorosas porfías/ tal vez alcanzan cosas imposibles (I, 43). Sobre la voluntad y el libre albedrío en las últimas historias intercaladas del Quijote de 1605», en Parodi, Alicia y Vila, Juan Diego (eds.) *Para leer al Quijote*. Buenos Aires, Eudeba.
- Díez Fernández, J. Ignacio. 2004. *Tres discursos de mujeres (Poética y hermenéutica cervantinas)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos-Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- El Saffar, Ruth. 1995. «En alabanza de lo que se deja sin decir. Pensamientos sobre mujeres y carencias en Don Quijote», en Zavala, Iris (ed.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española*. Madrid: Anthropos: 285-326.
- Gilman, Stephen. 1989. *La novela según Cervantes*. México DF: FCE.

- González, María de los Ángeles. 2011. «De vistas y oídas o las posibilidades de conocer», en *Anuario de Estudios Cervantinos*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, vol. 7: 109-122.
- Maravall, Antonio. 1980 [1975]. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Markale, Jean. 1998. *El amor cortés o la pareja infernal*. Palma de Mallorca: Medievalia.
- Márquez Villanueva, Francisco. 1975. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. 2006. «Utopía y prefeminismo en el Quijote de 1605», en *Actas de las Jornadas Cervantinas. A cuatrocientos años de la publicación del Quijote*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República: 60-69.
- Parker, Alexander. 1986. *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*. Madrid: Cátedra.
- Rico, Francisco. 2005. Notas a *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Rougemont, Denis de. 1959. *El amor y Occidente*. Buenos Aires: Sur.
- Sabor de Cortazar, Celina. 2003. *Para una relectura de los clásicos españoles*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes (edición digital basada en la de Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1987).
- Serés, Guillermo. 1996. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Singer, Irving. 1999. *La naturaleza del amor. De Platón a Lutero*. México: Siglo XXI.
- Vila, Juan Diego. 2004. «Dafne, Leandra y la Virgen Inmaculada», en Civil, Pierre (coord.) *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*. Madrid: Castalia. vol. 2: 1445-1465.
- Ynduráin, D. 1983. «Enamorarse de oídas», en Carreter, F. Lázaro (ed.) *Serta Philologica*. Madrid: Cátedra, II.

Acercamientos hacia un posible discurso femenino en el *Quijote*

DANIELA MARTÍNEZ BLANCO¹

No se puede reflexionar sobre el lenguaje sin presuponer al mismo tiempo una teoría implícita o explícita del sujeto [...]. Cualquier teoría del lenguaje es también una teoría del sujeto

Patrizia Violi, *Feminismo y teoría del discurso*

La lingüística estructural ha analizado al sujeto como sexualmente indiferenciado, explica Teresa de Lauretis, considerando así, implícitamente, la diferencia sexual en términos biológicos como algo irrelevante en el nivel de las relaciones de poder y del discurso (De Lauretis, 1992).

Siguiendo estos lineamientos, Patrizia Violi explica que mientras «el análisis parte siempre de la palabra ya producida, el proceso de producción permanece excluido, así como su sujeto», y que es recién Émile Benveniste quien logra articular la relación entre lengua y habla, es decir, que «colma el fallo entre *langue* y *parole* haciendo emerger el sujeto en el interior del proceso lingüístico» (Violi, 1990: 132-133).

De acuerdo con las premisas de Violi, se hace necesario atender al *yo*, al sujeto hablante y a su condición individual, en oposición a una definición universal abstracta, a fin de articular un discurso femenino. A su vez, se destaca la estrecha relación entre pensamiento y experiencia, entendida como experiencia de vida en su conjunto, encontrándose la diferencia sexual incluida en ella. En este caso, habría una experiencia de género que determina un discurso de género.

En relación con lo expuesto, Giulia Colaizzi afirma que el lenguaje no solo es palabras sino discurso, un principio dialéctico y generativo que remite a una red de relaciones de poder que son histórica y culturalmente específicas, construidas y por eso susceptibles de cambio (1990: 20). Es decir, que para analizar un posible discurso femenino en el *Quijote* es necesario atender no solo a lo que se dice, sino a cómo se dice.

1 Abogada (Udelar). Es estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras (FHCE, Udelar). Desde 2011 integra el Grupo de Estudios Cervantinos.

A fin de aplicar algunos de estos presupuestos a dicha obra parecería adecuado partir de las precisiones lingüísticas que respecto de ella ha hecho Daniel Eisenberg, en *Cervantes y Don Quijote*:

Cervantes es uno de los autores lingüísticamente más brillantes que hayan escrito en castellano. La variedad del lenguaje usado en *Don Quijote* es impresionante. Oímos el habla no solo de nobles, como era común en los libros de caballerías y otras ficciones primitivas, sino de campesinos, criminales, barberos y prostitutas, cada uno con su léxico. Un vizcaíno malpara el castellano; Don Quijote usa un estilo arcaizante. Cervantes, reivindicador del castellano sobre el latín, es consciente de la historia de las palabras y de la presunción lingüística (Eisenberg, 1993: 99).

En modo similar Rafael Lapesa, en su *Historia de la lengua española*, se detiene en el estilo de Cervantes para analizar su dominio del idioma y la narrativa:

Es Cervantes uno de los escritores más interesados en las cuestiones del lenguaje: aborda repetidamente los problemas que preocupan a los espíritus cultos de entonces (ilustración del romance, discreción como norma del buen hablar, valor de los refranes); percibe y recrea con aguda intuición la variedad lingüística correspondiente a la diversidad de esferas sociales o a las distintas actitudes frente a la vida; y posee un finísimo sentido de la palabra en sí [...]; si con fines caricaturescos brota a menudo en el Quijote la retórica ampulosa o la altisonante imitación de los libros de caballerías, el estilo típico de Cervantes es el de la relación realista y el diálogo familiar (Lapesa, 1981: 332-333).

Si se tiene en cuenta, además, el concepto de registro lingüístico, que atiende a los usos que se hacen del lenguaje en las diversas circunstancias en que acontecen, es posible considerar, siguiendo a J. R. Firth, que el lenguaje implica un determinado contexto de situación (Hudson, 1981).

Se han establecido tres variables que determinan el registro: a) lo que realmente ocurre; b) los individuos que participan; y c) las funciones que desempeña el lenguaje (Hudson, 1981). En relación con ello, Halliday distingue, a su vez, tres clases de dimensiones en las que puede situarse un acto de comunicación: el *campo* (implica el propósito u objeto de la comunicación), el *modo* (que refiere al medio por el que se comunica), y el *tenor* (el que depende de las relaciones entre los hablantes) (Halliday, 1981: 59).

Los personajes femeninos que encontramos en el primer *Quijote*, el de 1605, pertenecen a diversos estratos sociales y sus discursos responden a tal hecho, así como a la situación en que se encuentran al momento de la enunciación.

Introduciéndonos en el texto, en lo que respecta al ámbito doméstico de Don Quijote, hallamos coexistiendo en la esfera privada del protagonista dos mujeres, ambas con diferentes registros: la sobrina, quien posee un lenguaje similar al del Cura y el Barbero, y el Ama, cuyo lenguaje es sumamente simple, en consonancia con el contenido del mensaje que enuncia: «No sé si se llamaba Frestón o Fritón, solo sé que acabó en *tón* su nombre» (Cervantes, 1967: 55).

El Ama se reconoce a sí misma como individuo inculto, y con ello juega Cervantes en el siguiente diálogo:

Tome vuestra merced, Señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de la que le queremos dar echándoles del mundo. Causó risa al Licenciado la simplicidad del Ama [...] (Cervantes, 1967: 48).

La sobrina, por su parte, no ostenta un lenguaje florido y arcaizante como el de su tío, sino que mantiene un registro más bien coloquial, sin duda más cultivado que el de la sirvienta. La diferencia con las intervenciones del Ama pueden apreciarse, además, en cuanto a la extensión de sus diálogos, ya que la sobrina se expresa con mayor desenvoltura y fluidez, siendo capaz de un discurso más desarrollado que el del Ama.

Debe destacarse el hecho de que, ya desde el comienzo, Cervantes pinta un paisaje atípico en lo que refiere al ámbito familiar del protagonista. No podemos olvidar que la novela se desarrolla en una época en donde, al decir de la crítica, la mujer es el ‘escaparate’ material y espiritual de la familia, entendida como nueva entidad económica de carácter doméstico, y cuya función es hacer público el mérito privado del representante padre/marido de la familia para posibilitar su ascenso social.² Las mujeres debían cumplir con las tareas hogareñas, la crianza de los niños y la práctica de la religión. Sin embargo, al llegar al hogar de Don Quijote comprobamos que él no coincide con la imagen y estatus de *pater familiae* que corresponden al hombre del Renacimiento, pues no se encuentra casado ni parece participar en ninguna actividad específica, salvo la lectura, ni intervenir en los acontecimientos del ámbito público de la sociedad, ni hacerse cargo de la administración de la economía; sino que todo parece recaer sobre las mujeres de la casa, resolución poco común para un momento de la historia (*History*) en que los personajes masculinos solían ser considerados activos, resueltos y prácticos, mientras que los personajes femeninos representaban el lado pasivo y dependiente del género humano (Dubey y Perrot, 1993).³ Y aquí se encuentra una primera ruptura del concepto social de *mujer* de la época.

En lo que respecta a la primera aventura del *Quijote* al comienzo de sus andanzas, es forzoso detenernos en la escena del encuentro con las dos prostitutas

2 *El imaginario femenino de la mujer en los siglos XVI-XVII a través de los textos literarios*, (sin nombre de autor) disponible en: <www.galeon.com/hispadebrecen/.../Literatura,mujer,sociedad.doc> (última consulta: 18/8/2011).

3 Es interesante mencionar el hecho de que el propio Cervantes se consideraba contrario a la tendencia de dejar a la mujer fuera de la administración económica de los ingresos familiares. Tan es así, que el escritor redactó un poder en el cual hacía partícipe a su esposa de todos los bienes de que era titular, para que dispusiera de ello como una igual (disponible en <www.cervantesvirtual.com/...cervantes.../ffd72fco-82b1-11df-acc7->). En el *Quijote*, esta postura puede verse puesta de manifiesto en el caso de Dorotea, quien se ocupa de administrar la hacienda de su padre.

con que se topa en la puerta de la primera venta que visita el hidalgo, a las cuales, por confundirlas con doncellas, este suplica:

Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguizado alguno; ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, quanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran (1967, II: 31).

Tal como habrá de suceder en la siguiente venta, las aludidas no entienden el lenguaje del caballero, no sabiendo qué contestar a tan inusitadas galanterías. Y es que el registro de Don Quijote difiere de todo otro, es único, es el resultado de un amplio bagaje literario, y de una percepción idealizada que claramente desdeña la realidad, que lo distancia del habla de la época y que atenta contra su intención discursiva, contra el fin mismo del lenguaje: la comunicación. Así, en muchos casos no logra hacerse entender, y en otros, es tomado por loco: «Las mozas, que no estaban hechas para oír semejantes retóricas, no respondían palabra; solo le preguntaron si quería comer alguna cosa» (1967, II: 33).

Cuando Don Quijote solicita al ventero ser armado caballero, y los personajes que allí se encuentran comprueban su locura, Tolosa, una de las dos prostitutas, trata de utilizar un registro similar al del protagonista para deseárselo suerte, fingiendo encontrarse en una importante ceremonia que amerita el uso de un lenguaje solemne: «Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides» (1967, II: 35).

Es decir, que para los casos en que los personajes hablan una lengua vulgar, encontramos que manejan un solo registro (en este mencionado caso, Tolosa solo repite los términos que ha escuchado del ventero y de Don Quijote, ya que no domina un lenguaje formal, no posee un registro apropiado para esta instancia).

Otra ruptura que interesa es la que se produce a través del personaje de Marcela, mujer claramente segura de sí misma e independiente de aquellos que la pretenden.

La defensa de Marcela es, por sobre todo, una manifestación de su propia libertad, que para la época es claramente transgresora, ya que, a su modo de ver, la libertad es incompatible con el matrimonio, como acertadamente señalan Thomas R. Hart y Steven Rendall (1978). Esta elección de la joven representa también un sacrificio, pues la decisión de rechazar a sus pretendientes y oponerse a casarse implica, a su vez, el rechazo a la vida en sociedad, una sociedad en la que la mujer solo puede optar entre el matrimonio o el convento. No en vano muchos autores sostienen que Marcela es la primera feminista de la literatura española. «Para seguir siendo libre Marcela ha elegido vivir en el mundo pastoril donde solo la naturaleza acompaña su soledad. Tan libre como Alonso Quijano convertido en Don Quijote de la Mancha, en su mundo caballeresco acompañado del fiel Sancho, incomprendido por todos, pero fiel a sí mismo» (Guardia, 2005).

Hart y Rendall parten de un examen acerca de la retórica del discurso de Don Quijote sobre la Edad de Oro realizado por Mary Mackey, quien lo contrasta con la defensa de Marcela ante los cargos impuestos por Grisóstomo y sus amigos. El discurso de Don Quijote, explica la autora, diferiría del de

Marcela en el hecho de que, por un lado, no hace un efectivo uso de los medios disponibles de persuasión, y, por el otro, su estilo y tema serían inapropiados para la audiencia a la que se dirige.

Tomando este argumento, Hart y Rendall van más lejos, ya que consideran que, en realidad, el discurso de Marcela es tan poco efectivo como el de Don Quijote porque no persuade a sus acusadoras de que la joven no es responsable de la muerte de Grisóstomo (1978: 287). Ello se vuelve evidente en el momento en que, terminada su defensa, la pastora se marcha y los cabreros la persiguen, siendo únicamente comprendida por el nada cuerdo caballero andante.

La retórica tradicional, explican Hart y Rendall, reconoce tres formas de interesar a la audiencia por parte del hablante: la razón, el intelecto, la lógica (*logos*); las emociones (*pathos*); y la disposición de la audiencia de creer, o no, lo que el orador dice por adjudicarle cierto carácter moral (Hart y Rendall, 1978: 288).

El discurso de Marcela se inicia dando cuenta del uso de la lógica pura, en una especie de juego de silogismos que no hacen más que justificar absolutamente su defensa: «Marcela's argument is indeed marked by an almost scholastic rigor and thoroughness and we may fairly Grant that she makes effective use of the appeal to reason or *logos*» (Hart y Rendall, 1978: 291-292).

Sin embargo, los autores demuestran que a nivel ético y emocional el discurso de Marcela se vuelve débil, no pudiendo la pastora pretender que los amigos de Grisóstomo sientan pena alguna por ella cuando la joven demuestra claramente no sentirla por el muerto. «*Pathos* depends on *ethos*» (Hart y Rendall, 1978: 292).

Ello los lleva a concluir que Marcela parece estar mucho más ajena a la situación que el propio Don Quijote, pues es, sin duda, más inapropiado hablar del muerto en tono indiferente ante los dolientes que dar una disertación acerca de la Edad de Oro, como lo hace el caballero al comienzo del capítulo.

La invocación a Dios, al cierre del discurso, no implica, para Hart y Rendall, convencer a los cabreros, sino ceñirse a su propia naturaleza. Y lo mismo puede decirse acerca de la devoción de Don Quijote a los ideales de caballero andante, encontrando así otro paralelismo entre estos dos personajes. Y esto también explica la admiración que produce a Don Quijote el discurso enunciado por la pastora. Sobre el vínculo que une a estos dos personajes agregan los autores:

Both of them, we relieve, reflect a tendency to confuse what is possible in literature with what is possible in life. Just as Don Quijote's knight-errantry looks back to an outmoded literary model, Marcela's dream of equality and liberty looks backward to the Golden Age when hierarchy and subjection were unknown (Hart y Rendall, 1978: 298).

El discurso de Marcela, de una elaboración dotada de lógica, ingenio y sensatez, es mucho más que una manifestación de descargos ante las acusaciones que sobre ella recaen, es una disertación filosófica acerca de la libertad. Los juegos de palabras y aliteraciones utilizados hacen de esta intervención la más sorprendente e inesperada de la obra, ya que solo su retórica parece superar su belleza. En una

sociedad donde, como se ha mencionado, las posibilidades para una mujer son las de entregarse al matrimonio con un hombre o con Dios, o sufrir la marginación del repudio público, la bella pastora opta por la libertad, entregada a la naturaleza y abrazando su independencia y su voluntad de vivir en soledad, jugando aquí el autor con los tintes de la novela pastoril.

Es posible observar en este episodio un estrecho vínculo o reminiscencia a *La Galatea* de Cervantes, quien, al igual que Marcela, según José Manuel Trabado, exhibe «una personalidad libre de las ataduras del amor» (2001: 140). Por su parte, R. Mateo afirma que «la novela pastoril asignó a las pastoras un dinamismo casi semejante al hombre, y [...] en algunos casos de parecida equiparación de papeles».⁴ Marcela no recurre al verso para expresarse, sino que esgrime una pieza retórica perfecta, utilizando Cervantes el estilo directo para darle mayor efecto al discurso de la mujer. También en esto recuerda a *La Galatea*, como bien fue señalado por Trabado:

De un lado, Elicio está hablando amparándose en el código lírico que [...] responde a la vertiente lírico-figurada del lenguaje. De otro lado, Galatea, con no poca ironía, va desmontando el artificio lírico de su enamorado incondicional. Ella reinterpreta las palabras de Elicio desde una perspectiva narrativo referencial. Lo lírico es decodificado desde una óptica realista [...] con lo que la reflexión poética sobre el lenguaje que Cervantes dramatiza pone en contacto los polos opuestos de la ficción propia de la narrativa pastoril. Se crea así un contraste en el que no deja de haber una cierta ironía que resulta tentadora a la hora de hacer parangones con el *Quijote* (Trabado, 2001: 140-141).

Anna Brawer, en análisis sobre Virginia Woolf, concluye que «el inicio del poder de la mujer, y por ello la ruptura del orden natural tiene lugar cuando la mujer toma la palabra; porque cuando toma la palabra su hablar vuelve explícita una voluntad diferente y rebelde respecto del querer del hombre» (Trabado, 2001: 148).

Es claro que Marcela domina una mayor cantidad de registros que el de los personajes femeninos retratados previamente. Según la distinción que realiza Jean-Paul Desaiwe en el tomo VI de *Historia de las mujeres*, la pastora por elección representaría a la llamada «mujer pretexto», es decir, aquella que realza el papel de mártir de su amante: «el escritor y el pintor cantan sus emociones, y en eso la mujer ocupa un lugar específico y sirve, indudablemente, a la realización de la gloria de aquellos» (1993: 11).

Los sentidos versos de Grisóstomo para Marcela lo erigen a él como víctima del amor, y a ella como culpable de su muerte, por no corresponder a los sentimientos de su enamorado. Se condice con esto la observación de Ruth El Saffar acerca de la novela renacentista. La autora señala que la literatura tiende a legitimar ciertos modelos de conducta en hombres y mujeres que responden a la historia de la humanidad, en donde los protagonistas

4 R. Mateo en Daniel Eisenberg. *Cervantes y Don Quijote*. Barcelona: Montesinos, 1993: 140.

rehuyen la idea de confrontar a la mujer, no como objeto, sino como ser independiente y proactivo (El Saffar, 1989: 208).

Los personajes femeninos en el *Quijote* parecen romper con esta tradición, al presentar mujeres que actúan en pos de sus deseos y buscan por sus propios medios hacer su voluntad, en oposición a la idea de mujer pasiva que espera que la situación en que se encuentra sea revertida por el hombre. Así Marcela, al rechazar a Grisóstomo y enfrentarse a los cabreros, defiende su decisión de ser libre e independiente: Dorotea va en busca de Fernando, en pos de restaurar su honor; Luscinda se dispone a tomar su propia vida si no puede compartirla con Cardeño, y Zoraida se escapa de su tierra natal y del influjo de su padre, en busca de una nueva existencia, una oportunidad para que ella tome el control de sus actos y pueda reinventarse, lo cual se vuelve muy explícito en su decisión de convertirse al cristianismo y hacerse llamar María.

El Saffar explica que Cervantes cuestiona los estereotipos femeninos, ya que las llamadas ‘damiselas en apuros’ son quienes verdaderamente terminan por resolver los conflictos en que se encuentran sus amantes, conflictos que, a su vez, han sido generados por ellos mismos, mostrando una faceta reprochable de los personajes masculinos, e invirtiendo así las normas de conducta esperadas por el lector (1988: 218).

Sin embargo, la crítica literaria producida por mujeres no es unánime a este respecto. Rosario Hernández Catalán alude a la divinización que, en su opinión, Ruth El Saffar hace de la pastora Marcela, al vincularla con la naturaleza, con la madre tierra:

El hecho de que se le atribuyan rasgos diánicos a Marcela, más que acercarla a divinidades de la maternidad, la acercan al mito de las Amazonas, tan querido por el imaginario feminista. Artemis-Diana es la diosa de las Amazonas, lo cual convierte a la diosa casta y agreste en una divinidad del panteón mitológico feminista (Hernández Catalán, 2005: 38).

Asimismo, Hernández Catalán no deja de advertir que la novela de Cervantes no puede percibirse como una defensa acérrima de las mujeres, ya que varios personajes masculinos, así como la voz del narrador, no dudan en calificar a la mujer en forma negativa, sosteniendo que es «un animal imperfecto, o es toda vanidad, o toda envidia o toda veleidades» (2005: 40).

Así afirma que podemos caer en «violencias interpretativas» (Hernández Catalán, 2005: 40) al intentar buscar en la historia modelos femeninos, en pos de reivindicar indicios del feminismo en la literatura del s. XVII. Apoya esta advertencia en el siguiente hecho:

Ruth El Saffar en los años ochenta rastreó toda la bibliografía cervantina y no encontró un solo crítico que defendiese la actitud de la pastora Marcela [...]. El discurso de Marcela es el ejemplo hoy más citado a la hora de defender el feminismo de Cervantes [en lo que a libertad sexual se refiere] (2005: 42).

Otro personaje cuyo valor a nivel discursivo es innegable es Dorotea, quien demuestra un sólido manejo del lenguaje y un hábil dominio de varios registros lingüísticos. Esta joven interactúa exitosamente con los diversos personajes, todos ellos de diferente procedencia y situación, lo que le obliga a modificar su registro en incontables ocasiones, cosa que logra con la presteza y elegancia de una acróbata, y este hecho es el que demuestra la riqueza de su discurso. Asimismo es el personaje femenino que, fuera del ámbito doméstico, interpela a Don Quijote como un par y logra moverlo con sus palabras, apelando al entendimiento de este: «De aquí no me levantaré, ¡oh valeroso y esforzado caballero!, fasta que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto» (Cervantes, 1967: 325).

Respecto a este personaje dice Márquez Villanueva: «La crítica ha puesto ya de relieve la clara inteligencia de Dorotea, aquella fría capacidad analítica que no la abandona en momentos de apuro ni aun en sus arrebatos de pasión, dejándola siempre muy señora de sus actos» (1975: 15).

Ya su proceder respecto de Fernando demuestra que ella posee un dominio discursivo inigualable. Su habilidad es innegable: en la primera oportunidad, cuando él le propone matrimonio, ella comienza por oponerse, pero luego pone de manifiesto su intención de aceptar: «Dorotea responde al poderoso galán con un complicado discurso, que empieza por negarse a sus deseos, cual lo haría entre las garras de un “león fiero” y termina brindándose por esposa en términos sutilmente lisonjeros» (Márquez Villanueva, 1975: 17).

En la segunda oportunidad en que se enfrenta a su esposo en la venta, Dorotea hace cambiar el deseo de Fernando de casarse con Luscinda para volver a ella. El poder de sus palabras, la fuerza de su discurso tienen la capacidad de transformarlo, de «vencerlo», como declara el propio personaje.

Si el discurso de la alcoba ilumina así a Dorotea en toda su gentil temeridad, el discurso de la venta mostrará en un juego de opuestos, la otra cara del personaje. [...] En perfecto contraste respecto de la alcoba, el fondo de este otro discurso no puede ser más duro ni acusador, pero por nueva paradoja, nada más suave ni enamorado que el fluir de la elocuencia de Dorotea (Márquez Villanueva, 1975: 20-21).

Esto no quita, sin embargo, que la joven no sea embargada por el desasosiego en varias instancias de su periplo, haciéndosele difícil contener sus emociones, que pujan por emerger. Pero a pesar de esta lucha interna siempre logra componerse y salir airosa, sin dejar de lado su carácter compasivo y sensible, que pone en evidencia la capacidad de Dorotea para amoldarse a las diversas situaciones que se le presentan y forjar un vínculo intenso con los demás personajes a través del reparador efecto que parecen tener sus palabras. Ello se percibe notoriamente cuando Clara, la adolescente enamorada, se confiesa ante Dorotea, en quien encuentra un refugio y una contención femenina y maternal. Aquí encontramos la diferencia clave entre esta joven y Marcela: mientras a esta le es

indiferente el efecto que sobre sus oyentes pueda causar su discurso, Dorotea utiliza sus palabras tanto para reivindicarse como para convencer, sin descuidar la forma en que sus palabras pueden afectar al receptor de su enunciación. La empatía y comprensión no disminuyen el poder de su discurso.

Es también interesante el personaje de Zoraida, la mora, quien no habla prácticamente español y a quien el cautivo le da una voz al relatar su historia, recurriendo al discurso indirecto para reproducir varias intervenciones de la muchacha. Cervantes incluye aquí términos en morisco, que el cautivo recrea y traduce.

Zoraida entonces no posee discurso propio en base a un doble problema: la historia que se cuenta es la del cautivo, a través de sus propios labios. Es una visión masculina del suceso, una versión que no puede duplicar en forma exacta el posible discurso de Zoraida. El segundo problema para producir un discurso es que la distancia idiomática se lo impide. No obstante, quiere reducirla al pretender trocar su nombre por el de María, en honor a la Virgen, y eligiendo para su pronunciación el idioma castellano y no su lengua natal.

Pero es necesario observar que en el caso de Zoraida no existen en el texto garantías de que aquello que ella dice sea fielmente traducido por su amante. Esto podría verse como un juego de espejos realizado por Cervantes respecto al modo en que el narrador cuenta la historia encontrada en los manuscritos pertenecientes a Cide Hamete Benengeli. Aquí nos encontramos otra vez con el tantas veces discutido problema de la traducción como posible reescritura y manipulación del texto.

Finalmente, si se considera que la riqueza del discurso está alimentada, en parte, por el consumo de lectura de los personajes femeninos, podemos atender a las observaciones que a ese respecto hace Asunción Bernárdez Rodal, quien recuerda que en el Renacimiento la lectura religiosa era la única permitida a la mujer, mientras que las novelas románticas y de caballerías estaban prohibidas por ser pasibles de corromper el espíritu. La lectura, entonces, no era una fuente de placer: «Las mujeres lectoras del Quijote leen a pesar de una normatividad que les niega el derecho al placer y al gobierno de su propio cuerpo» (Bernárdez, 2005: 298).

Estas «mujeres alfabetizadas» —como las llama Bernárdez Rodal— son, principalmente, personajes cultivados, como Dorotea, Luscinde y Zoraida, pero también encontramos en Maritornes una declarada consumidora de novelas de caballería, que en modo alguno considera indecorosas. Al respecto, explica la autora:

Maritornes no participa de la moral tradicional, y ve belleza allí donde otros ven obscenidad y quebrantamiento de las normas [...]. La declaración de Maritornes es verdaderamente transgresora, y Cervantes se la permite precisamente por provenir de un personaje de «baja catadura moral» (Bernárdez, 2005: 299).

Dice Bernárdez Rodal que la empleada de la venta representa la «sexualidad descontrolada» y por ello puede atreverse a leer esta clase de historias:

Maritornes es el cuerpo, y como tal viene a subvertir todo un modelo generado en la poesía renacentista que cada vez más, a través de su lírica sobre la belleza intocable de las mujeres, sobre su amor imposible y eterno ha ido dejando a las mujeres sin un cuerpo físico y material (Bernárdez, 2005: 300).

En cuanto al propio Don Quijote, Eisenberg sostiene que gusta de los libros de caballería, en parte, por sus pasajes de tono erótico, lo que sustituye la falta de una relación íntima del personaje con una dama. No obstante, el protagonista teme a las mujeres y las rechaza, no teniendo intención alguna de casarse, sino dejando alimentar su fantasía acerca de la mujer perfecta e idealizada —y, por tanto, inexistente—, exaltada por los libros de caballería.⁵

A pesar de que hay consenso en la afirmación de que existe un registro masculino y otro femenino que derivan de los usos y costumbres sociales, caracterizándose al de la mujer como más dubitativo, menos impositivo, más cortés y emotivo, la realidad es que recién a partir de los años setenta se ha identificado una diferencia en el habla.

Cervantes se mueve en el marco de una tendencia realista. A pesar de esto, los discursos de los personajes femeninos tienden a parecer excesivamente contruïdos, haciendo que estas mujeres tan inteligentes como bellas resulten personajes imposibles para la época, lo que también podría decirse de los personajes masculinos. En todo caso, puede señalarse que la insistencia en poner en acción y en discurso mujeres inteligentes, discretas y capaces de atractivas y eficaces piezas retóricas (sobre todo las que esgrimen en defensa propia) abre un resquicio de confianza en las posibilidades de autonomía y gobierno de sí.

Hay, sin duda, en Cervantes una finalidad de relativizar las perspectivas monolíticas sobre la mujer dominantes en el siglo XVII, para dar paso a otra imagen que, si bien muchas veces exaltada en exceso, abre camino a otras posibilidades en la literatura y tal vez en el pensamiento utópico (ver Neuschäfer, 2006).

5 Desde otro punto de vista, Ruth El Saffar analiza la relación con la dama imposible (1995).

Bibliografía

- Bernárdez Rodal, Asunción. 2005. *Las mujeres lectoras en el Quijote*. Universidad Complutense de Madrid, disponible en <eprints.ucm.es/10478/1/Mujeres_lectoras_Quijote.pdf>.
- Cervantes, Miguel de. 1967. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Colaizzi, Giulia (ed.) 1990. *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, Teresa. 1992. *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra.
- Desaive, Jean-Paul. 1993. «Las ambigüedades del discurso literario», en Duby, Georges y Perrot, Michelle, *Historia de las mujeres Tomo VI*. Madrid: Taurus.
- Einsenberg, Daniel. 1993. *Cervantes y Don Quijote*. Barcelona: Montesinos.
- El imaginario femenino de la mujer en los siglos XVI-XVII a través de los textos literarios*, disponible en <www.galeon.com/hispadebrecen/.../Literatura,mujer,sociedad.doc>.
- El Saffar, Ruth. 1995. «En alabanza de lo que se deja sin decir. Pensamientos sobre mujeres y carencias en Don Quijote», en Zavala, Iris (ed.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española*. Madrid: Anthropos: 285-326.
- . «In Praise of what is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in Don Quijote», en MLN, disponible en <www.jstor.org/stable/2905339>.
- . 1989. *Voces marginales y la visión del ser cervantino*, Barcelona: Anthropos. XCVIII-XCIX: 59-63.
- Femininities and Masculinities*, disponible en <<http://paul-server.hum.aau.dk/research/cv/Pubs/mille-mcilvenny.pdf>>.
- Guardia, Sara Beatriz. *La querrela de las mujeres y el discurso de Marcela en Don Quijote*. CEMHAL-Universidad San Martín de Porres, disponible en <www.hispanista.com.br/.../6.1_Querella_y_discurso_de_Marcela_20>.
- Halliday, M. A. K. 1982. *El lenguaje como semiótica social*. México DF: FCE.
- Hart, Thomas R. y Rendall, Steven. 1978. «Rhetoric and Persuasion in Marcela's Address to the Shepherds», en *Hispanic Review*, vol. 46, n.º 3: 287-298.
- Hernández Catalán, Rosario. 2005. «El Quijote y el feminismo», *Revista Círculo Hermenéutico*, mayo: 34-44, disponible en <www.circulohermeneutico.com/RevistaCH/N5/revista5-6.pdf>.
- Hudson, Richard. 1981. *La sociolingüística*. Barcelona: Anagrama.
- Independence Claims in Linguistics*, disponible en <<http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=6&fid=8347727&jid=LVC&volumeId=23&issueId=&aid=8347726&fulltextType=RA&fileId=S0954394511000081#sec3>>.
- Language Variation and Change*, disponible en <<http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=2703644&jid=LVC&volumeId=1&issueId=03&aid=2703636>>.
- Lapesa, Rafael. 1981. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- Márquez Villanueva, Francisco. 1975. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. 2006. «Utopía y prefeminismo en el Quijote de 1605», en *Actas de las Jornadas Cervantinas. A cuatrocientos años de la publicación del Quijote*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República: 60-69.
- Trabado, José Manuel. 2001. *Poética y pragmática del discurso lírico*. Madrid: CSIC.
- Violi, Patrizia. 1990. «Sujeto lingüístico y sujeto femenino», en Colaizzi, Giulia (ed.) *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.

Experiencia y literatura: la naturaleza experimental de la escritura cervantina

FERNANDO ORDÓÑEZ¹

La vida del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha ha cumplido sus primeros cuatrocientos años, y nos sorprende por la fascinación y cuestionamientos que provoca en el lector contemporáneo. El volumen de ediciones que se siguen produciendo, en múltiples lenguas, atestigua la actualidad de la obra cervantina.

En este mismo sentido, la crítica contemporánea sigue releendo el texto, de modo tal que, cuando creemos que está todo dicho, nuevas perspectivas y lecturas se abren camino en el vasto universo cervantino. En particular lecturas de corte feminista, postcolonial, entre muchas, se suceden en el análisis de obra, ofreciendo aproximaciones que ofrecen nuevos horizontes a la tarea crítica.

Esta capacidad de decir que ofrece la literatura cervantina estriba, entre múltiples elementos, en el hecho de que plantea una problematización de la escritura y de la lectura, que es concebida como mediadora de la experiencia. De tal modo que podemos argüir que Don Quijote es una obra experimental, que propone al lector una serie de experiencias escritas.² Así pues, explorar esa experimentación es objeto de la tarea que emprendemos en este trabajo.

En primer lugar, resulta relevante comprender que Cervantes es un escritor preocupado por los ‘papeles’, los prólogos, y las imprentas, y se nos presenta como un autor que ha comprendido al libro como un producto material, «como un hecho concreto de la actividad humana, [el libro] es materia de discusión y es base incluso para la creación artística» (Sánchez, 1993: 3).

1 PhD en Literatura Española (Universidad de Minnesota, Estados Unidos). Docente de Literatura Española (Letras Modernas, Instituto de Letras, FHCE, Udelar).

2 Don Quijote es el paradigma de dicha experimentación, pero en diferentes obras como, *El coloquio de los Perros* o en *Pedro de Urdemalas* podemos constatar la experimentación cervantina. En la primera, Cervantes cuestiona la visión totalizadora de la autobiografía picaresca e instaura en su lugar la respuesta cervantina del diálogo y la pluralidad de voces, mientras que en la segunda dialoga con la picaresca y con la comedia de Lope, ya que hay en esta obra una severa crítica a ciertos mitos avalados por la comedia nueva: la idealización del campesino, la integración de los distintos sectores sociales a un sistema armónico, las relaciones cordiales entre vasallos y reyes, y la participación activa del vasallo en el sistema, que pertenecen solamente a la esfera de la representación y nunca a la realidad social barroca. Aún más, el énfasis de Cervantes en la teatralidad de la representación viene a contestar a la *Comedia Nueva*, la cual oculta los límites entre ficción y realidad como parte de su finalidad ideológica sobre el vulgo (Spadaccini, 1986: 79).

En el *Quijote* es donde la escritura experimental de Cervantes se despliega con mayor fluidez. Esto se percibe, en primer lugar, en su estructura narrativa. La apertura narrativa del texto permite la integración de distintos géneros a través de la parodia o imitación burlesca y la reescritura constante de la tradición. El diálogo entre distintas voces sociales presente en la novela contribuye a la descentralización de la voz autoritaria de cualquier discurso. Existen varias voces responsables del relato y hay un diálogo constante; por tanto, la voz narrativa se diluye, en contraposición al narrador omnisciente que caracteriza a la literatura caballescica.

Los estudios sobre la novela realizados por Bajtin nos ayudan a comprender mejor este fenómeno. En *Discourse in the novel*, Bajtin caracteriza la novela como un género abierto y polifónico, que es atravesado por la 'heteroglossia' y el diálogo:

The novel is the expression of a Galilean perception of language, one that denies the absolutism of a single unitary language—that refuses to acknowledge its own language as the sole verbal and semantic center of the ideological world [...] It is a perception that has been made with conscious of the vast plenitude of national and social languages— all of which are capable of being «languages of truth» [...] The novel begins by presuming a verbal and semantic decentring of the ideological world (1981: 367).

La peculiaridad estética de la novela como género consiste justamente en la organización artística de distintas voces. El concepto de heteroglossia planteado por Bajtin hace referencia a la multiplicidad de lenguajes y voces que operan en toda cultura en un momento dado; de modo que el autor debe utilizar ciertos recursos para integrar dicha heteroglossia a la novela.

En la novelística cervantina nos encontramos con múltiples recursos utilizados para construir una experiencia que ofrece múltiples perspectivas de una misma realidad. Entre otras, la parodia, la integración de distintos géneros, de historias intercaladas y personajes históricos, concurren para el ensanchamiento del horizonte social y experiencial del texto. Asimismo, incorpora la voz del narrador, los diálogos entre personajes, una multiplicidad de recursos que hacen de la novela «un saco donde cabe todo».

En el *Quijote* se abre la posibilidad a una variedad léxica, semántica y sintáctica en los discursos de los personajes y hay una reflexión constante acerca de la naturaleza discursiva de los mismos. A través de esta orquestación de distintas voces, el lector puede percibir el carácter social en la conformación de los discursos. Cada personaje se convierte en imagen de un lenguaje que representa a su vez una visión del mundo (Bajtin, 1981: 337). No hay una jerarquía de lenguajes sino que cada lenguaje forma parte de ese mundo multilingüístico y polifónico que se hace presente en la novela. A través de la diferenciación del discurso social, Cervantes hace notorios las distintas narrativas que cohabitan con el discurso único y pretendidamente homogéneo de la España contrareformista.

Ciertamente Cervantes juega con la tradición, la recrea, y es capaz de deconstruir todos los géneros y cuestionar las convenciones más aceptadas como la poética aristotélica. En el *Quijote* uno de los aspectos más novedosos de dicha experimentación es el carácter autoreferencial de la novela. En la segunda parte encontramos una reflexión continua sobre la escritura misma por parte del narrador; sobre la pertinencia o no de ciertas historias y sobre la autoría de la obra. A partir de esta reflexión se abre un espacio interpretativo para el lector, pues la escritura cervantina está siempre relacionada con ‘su lector’, en oposición al ‘vulgo’, que es desafiado a comprender la ironía y contradicción en que el autor incurre permanentemente (Spadaccini, 2005).

Esta cesión interpretativa que ofrece el texto nos enfrenta al cuestionamiento del estatuto de lo real. Cervantes a través de sus personajes principales, Sancho y Don Quijote, nos muestra la importancia del punto de vista desde el cual se juzga la realidad. No hay una realidad única ‘verdadera’, sino una multiplicidad de perspectivas desde donde se construye la realidad, pues el mundo real, como se nos presenta, existe como una construcción que es delineada por nuestras convenciones respecto de la interpretación y la percepción, por tanto el resultado de nuestro rediseño de lo que existe, de acuerdo con nuestra cultura que nos ha proveído con una idea de realidad y de cómo esta funciona. En este sentido, podríamos decir que Cervantes se anticipa a los postulados claves del constructivismo y se pregunta, no solo por la naturaleza de las experiencias de tipo perceptivo o emocional, sino por el modo como el hombre da significado a dicha experiencia. Don Quijote construye su realidad a partir de sus experiencias, sus deseos de justicia, pero fundamentalmente a partir de su lectura de libros de caballería. Es esta lectura la que da significado a la realidad. Don Quijote es un ejemplo claro del carácter mediador de la experiencia que posee la lectura que es «también una experiencia, experiencia que guía, gobierna y da forma a la interpretación de otras experiencias, leídas o vividas» (Godzich y Spadaccini, 1985: 4). Es por eso que mientras Don Quijote mantenga su identidad de caballero siempre es capaz de justificar ‘los desvíos’ de la realidad y el empirismo inicial de Sancho Panza no lo podrá convencer. Según la lógica caballeresca del *Quijote* sus derrotas son siempre producto de encantamiento. Como ejemplo, frente a la duda de la Duquesa sobre el linaje e identidad de Dulcinea, Don Quijote responde: «Señora mía, sabrá la vuestra grandeza que todas las cosas que a mi suceden van fuera de los términos ordinarios de las que a los otros caballeros andantes acontecen, o ya sean encaminadas por el querer inescrutable de los hados, o ya vengan encaminadas por la malicia de algún encantador envidioso» (II: 291).

Como sostiene Fuentes, «cada vez que [Don Quijote] falla, él encuentra refugio en sus lecturas» y más adelante agrega «la fe [de Don Quijote] en sus lecturas épicas le permite sobrellevar las amarguras de la realidad» (1988: 59). Solamente cuando Don Quijote renuncia a su identidad de caballero (primera vez que se utiliza el imperfecto «cuando *era* caballero andante» II: 542) con la derrota frente al Caballero de la Blanca Luna triunfa el principio de realidad y hay un primer

reconocimiento «me han salido al gallardin mis presunciones; pues debiera pensar que al poderoso grandor del caballo del de la Blanca Luna no podía resistir la flaqueza de Rocinante» (II, 66: 542). La introducción de varias perspectivas instauro la duda sobre lo real, al respecto sostiene Fuentes «Cervantes fue quien inauguró el realismo al infundirle dudas a la realidad» (1999: 57).

Aún más, debemos confrontar estos aspectos experimentales con la preocupación del autor por la recepción del texto. Dicha temática, trabajada fundamentalmente en el capítulo XXXII de la primera parte, nos presenta otro episodio en la venta, en donde se trata de las distintas reacciones de los personajes frente a los libros de caballería y que sentencia el cura de manera clara: «que no hubo en el mundo caballeros semejantes que los libros de caballería cuentan; porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos» (I, 23: 267). Mas luego esta discusión sobre la experiencia de la lectura, incluso del *ser leído por otros*, es retomada en la segunda parte en varias ocasiones, por ejemplo a través de las palabras de Sansón Carrasco cuando cuenta a Don Quijote y Sancho como los distintos lectores han privilegiado distintos momentos de su historia. Frente a la pregunta de Don Quijote por las partes más ponderadas de su historia responde Sansón:

En eso [...] hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos: unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, ...otros a la de los batanes; este, a la descripción de los ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carneros; aquél, encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otra, que ninguna iguala a la de los dos gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno (II, 3: 60-61).

De igual modo, la presencia de crítica literaria en el mismo texto requiere un destaque.³ En el capítulo seis de la primera parte durante el escrutinio que el cura y el barbero realizan a la biblioteca de Don Quijote se abre juicio sobre los libros de caballería, las novelas pastoriles y la poesía lírica y heroica. En el capítulo 35, el cura opina nuevamente, esta vez sobre la novela del Curioso Impertinente:

Bien —dijo el cura— me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contar, no me descontenta (I, 35: 446).

El tópico de la verosimilitud es un tema de discusión a lo largo de toda la obra. Cervantes se aleja de las preceptivas aristotélicas de *no salirse un punto de la verdad* y juega con ellas. Para Cervantes, cuando se comienza a narrar se comienza a ficcionalizar, esta es una de las grandes lecciones cervantinas. En la segunda parte del *Quijote* se retoma la mención a la novela *El curioso impertinente*

3 Desde el mismo *Prólogo al lector*, Cervantes nos está ofreciendo una crítica a la tradición literaria anterior.

refiriéndose a las dudas sobre la pertinencia o no de la misma dentro de la historia del *Quijote*: «Una de las tachas que ponen a tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*: no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor Don Quijote» (II 3: 63). Posteriormente, en el capítulo quinto se insiste nuevamente en este tema de la verosimilitud, donde el narrador se refiere a las dudas que despertó el estilo de Sancho Panza en el traductor: «Llegando a escribir el traductor de esta historia el quinto capítulo dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio» (II, 5: 73).

En la segunda parte, el carácter autorreferencial de la novela se intensifica, surge un diálogo entre el primer y segundo libro, Cervantes contesta a las críticas que ha recibido y también dialoga con el autor del *Quijote* apócrifo. Es interesante notar que en varias ocasiones las opiniones literarias se expresan a través de las palabras del cura. En los capítulos 47 y 48, el cura dialoga con el canónigo sobre los libros de caballería y sobre la comedia nueva de Lope. En el final del capítulo 47, el cura se refiere a la escritura desatada, antecedente de la novela moderna: «La escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en si las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso» (I, 47: 567).

Junto a esta autorreferencialidad, debemos colocar los elementos meta literarios que están presentes en el texto, que rompen con los parámetros de la objetividad y desvelan los mecanismos ficcionales de la novela. En la primera parte está asociado al problema de la autoría, y la introducción de un historiador Cide Hamete, pero también de un traductor, que es ni más ni menos que un morisco aljamiado. En la segunda parte y como reacción al *Quijote* de Avellaneda, Cervantes incorpora elementos meta literarios que buscan desacreditar al '*Quijote* apócrifo' a través de un diálogo con Álvaro Talle, personaje del libro de Avellaneda. Con esta treta, Cervantes nos muestra los andamiajes de la ficción, ya que el mismo Don Quijote se sabe personaje y por tanto leído, cosa que discute con Sansón Carrasco al comienzo de la segunda parte. Todos estos dispositivos se entroncan con el precepto de Cervantes, que enseña que cuando se comienza a narrar se comienza a ficcionalizar, de allí su obsesión por las relaciones entre *historia* y *poesía*, donde Cervantes se aleja de las preceptivas aristotélicas de *no salirse un punto de la verdad* y juega con ellas.

En el contexto de la sociedad barroca, el texto cervantino cuestiona la experiencia autoritaria, de allí que en su momento se lo leyera como una obra cómica. Este carácter antiautoritario está presente en el abordaje de ciertas temáticas sociales. En este sentido, Antonio Maravall ve en el *Quijote* una «preocupación social reformadora y una atención al problema de la actitud utópica» (Maravall, 1975: 31). De acuerdo con Maravall, Cervantes intenta producir un fuerte impacto crítico-reformador sobre la sociedad del momento. A lo largo del texto percibimos un

cuestionamiento al *statu quo* en varios aspectos y, tras las acciones y diálogos de los personajes, sentimos la presencia de la mirada crítica de Cervantes hacia la realidad española de la época. Por ejemplo: el tratamiento de la figura femenina, su crítica a la concepción del matrimonio tridentino, el tratamiento de la alteridad, o su crítica a la ociosidad de una aristocracia que ha perdido su función social, como lo vemos en el episodio en el Palacio de los Duques.

En las historias de Grisóstomo y Marcela, Fernando y Dorotea y Cardenio y Luscinda, Cervantes se apropia de la tradición del discurso misogenista para cuestionarlo. En la figura de Marcela, Cervantes invierte la concepción del *statu quo* según la cual la mujer representa la emoción y el hombre la razón. Marcela aparece como una mujer sumamente racional que declara sus derechos a vivir más allá de los confines delimitados para la mujer por una sociedad patriarcal. El hombre, en cambio, aparece como un ser incapaz de controlar sus pasiones y muere por su «impaciencia y arrogado deseo» (I, 14: 187). Marcela hace su aparición en el capítulo 14 de la primera parte con un discurso en defensa de su elección personal, su derecho a la libertad y su negación a sujetarse. A través de las palabras «No gusto de sujetarme» en boca del personaje, Cervantes hace una crítica a la concepción del matrimonio de su época, que más que la unión voluntaria de dos personas implicaba una relación de poder de uno sobre otro. El verdadero amor, dice Marcela «ha de ser voluntario y no forzoso» (: 186). Frente a las escasas alternativas propuestas para la mujer por el orden patriarcal, el casamiento o el convento, Cervantes propone una tercera, la independencia: «Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos» (I, 14: 186).

En «Marcela's case», Ruth El Saffar analiza la figura de Marcela partiendo de sus antecedentes míticos (Artemis, Diana y la Gran Madre), valiéndose de algunos aportes del psicoanálisis para la comprensión del mismo. El Saffar rescata también la intención crítica de Cervantes en la presentación de esta figura; «That Cervantes would include in *Don Quijote* a figure of female power who is not forced to submit suggests that he is introducing into his work a myth that counters the Christian orthodoxy that prevailed in his time» (El Saffar, 1993: 163).

Otro aspecto de crítica social presente en el *Quijote* se desarrolla en torno al discurso respecto del concepto de virtud. La virtud es para Cervantes producto de las obras y no del linaje, así pues, se introduce una dimensión de libertad individual resistida por una sociedad rígida y aristocrática; «cada uno es hijo de sus obras», dice Sancho (I, 47: 563) y Don Quijote «Dulcinea es hija de sus obras y las virtudes adoban la sangre y en más se ha de estimar y tener un humilde virtuoso que un vicioso levantado» (II, 8: 291). Cervantes cuestiona los fundamentos de una sociedad que sigue funcionando regida por ciertos valores aristocráticos y por la obsesión de la pureza de sangre.

Asimismo, en la novela otro elemento que cuestiona la experiencia cotidiana es el tratamiento que hace Cervantes de la alteridad, como es el caso de los moros y moriscos. Este es un elemento central de crítica social, ya que introduce la temática de la multiplicidad racial en momentos en que la España

contrareformista expulsaba a los moros en aras de la unidad y homogeneidad cristiana. Esta temática se aborda fundamentalmente en la Historia del Cautivo en la primera parte y en la historia de Ricote y su hija, en la segunda. En ambas percibimos un reconocimiento y respeto frente al ‘otro’ y un rechazo de las prácticas discriminatorias por parte de Cervantes. La historia de Ricote debe ser leída entre líneas, ya que la veracidad de la temática tratada (expulsión de moros realizada entre 1609-1614) y la conciencia del autor de la posibilidad de censura requieren cierto disfraz. Pero lo que es claro es que Cervantes rescata lo más profundamente humano en estos episodios, el miedo al terror que provoca la expulsión, los sentimientos que genera el abandono de la patria y la separación de los seres queridos, la sensación de extrañeza y soledad que se siente en el exilio. Cervantes, a través de figuras como Ricote y su hija, muestra la injusticia de una expulsión que afectó a personas honestas y trabajadoras que realmente veían en España su patria. Así cuenta Ricote a Sancho su experiencia: «Finalmente con justa razón fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos, pero al nuestro la más terrible que se nos podía dar. Doquiera que estamos lloramos por España; que en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural» (II, 53: 451) Estas palabras tan emotivas de Ricote despiertan seguramente en todo lector un sentimiento de compasión y empatía, que solo buscaría un autor con una clara posición crítica frente a esta temática.

Esta relación entre experiencia y novela ha marcado la historia del género, pues ha permitido la irrupción de voces diferentes, que fue desarticulando el discurso de pretensión monolítica del barroco español y todo absolutismo de verdad de la palabra. En especial, este carácter autorreferencial y la meta ficción presente en la novela de Cervantes ha inspirado a buena parte de la narrativa latinoamericana del siglo XX, como es el caso de Borges, entre otros. Pero estamos seguros que este hidalgo pobre y su escudero seguirán sus andaduras por esos caminos reales que separan y unen realidad y fantasía.

Bibliografía

- Bajtín, M. M. c. 1981. «Discourses in the novel», en Holquist, Michael (ed.), *The dialogic imagination: four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Cervantes, Miguel de. 1977. Allen, Jhon Jay (ed.) *Don Quijote I y II*. Nueva York: L.A. Publishing Company.
- El Saffar, Ruth. 1993. «Marcela’s Case» en *Quixotic Desire: Psychoanalyti Perspectives on Cervantes*. Nueva York: Cornell Univ. Press.
- Fuentes, Carlos. 1988. «Cervantes or the critique of readings», en *Myself with others. Selected essays*. Nueva York: Farrar Straus & Giroux: 49-71.
- Godzich, Wlad y Spadaccini, Nicholas. 1985. «Novela y experiencia: del caballero al pícaro», en Moya Espí, Carlos; Rodríguez de Zúñiga, Luis e Iglesias, Carmen (coords.) *Homenaje a José Antonio Maravall*. Vol. 2: 187-198

- Hernández, Jorge Carlos Fuentes. 1999. *Territorios del tiempo. Antología de Entrevistas*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Maravall, José Antonio. 1975. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez, Francisco. 1993. *Lectura y representación: Análisis cultural de las «Novelas ejemplares» de Cervantes*. Nueva York: Lang.
- Spadaccini, Nicholas. 1986 «Del teatro como narratividad (Teoría y práctica teatral en Cervantes)» en Miguel de Cervantes. *El Rufián dichoso y Pedro de Urdemalas*. Madrid: Cátedra: 11-79.
- . 1995. «Los entremeses de Cervantes: Teatro, Literatura e Historia Social», en Miguel de Cervantes. *Entremeses*. Madrid: Cátedra: 13-74.
- . 2005. «Cervantes and the Questions of Metafiction», en Friedman, Edward (ed.) *Metafictional Crossings*. Vanderbilt: E-Journal of Luso-Hispanic Studies 2.
- y Jenaro, Talens (eds.). 1986. Miguel de Cervantes. *Pedro de Urdemalas*. Madrid: Cátedra: 253-351.

Sobre las bellotas y la Edad de Oro en el *Quijote* de 1605

ELENA ROMITI¹

Don Quijote pronuncia su discurso sobre la Edad de Oro, en el capítulo XI, cuando cena entre cabreros, motivado por la contemplación de un puñado de bellotas. Según declara el narrador, los cabreros no entendieron el famoso discurso. Esta incompreensión remite al mundo plural que Cervantes construye en su novela; el caballero andante aquí aparece como el mensajero de un mundo pasado, que ya no es compartido, ni comprendido. El mismo responde a una pauta de comportamiento mítica, la de la repetición del modelo arquetípico, que ya no es vigente en el presente de la historia. Es cierto que, en medio, se filtra la confusión de la literatura y la vida, justificando el desajuste de las cronologías: el mito se transforma en novela de caballería y la lectura distorsiona la historia.

En ese cruce de lo mítico y lo histórico, entre el eterno retorno y el avance irreversible, surge la significación múltiple del mundo cervantino, cuya función es profundamente crítica ante la concepción única y dogmática con que el presente histórico presionaba a españoles y americanos en el siglo XVII.

Este trabajo se propone reflexionar sobre los sentidos del discurso del Quijote a los cabreros, en el contexto literario e histórico en que surge la obra de Cervantes. A tales efectos, resulta necesario introducir dos sintéticas referencias relativas a la situación histórica que se vivía en España a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, y a la herencia que recibe el Renacimiento desde la Antigüedad clásica del mito de la Edad de Oro.²

1 Doctora en Ciencias del Lenguaje (Universidad Nacional de Córdoba). Profesora de Literatura (IPA). Magíster en Literatura Latinoamericana (FHCE, Udelar). Profesora de Literatura Iberoamericana y Didáctica (IPA) y Docente de Teoría y Metodología Literaria (FHCE, Udelar).

2 En este caso partimos del marco teórico aportado por Agustín Redondo, en *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, quien en su valoración crítica de la corriente sociocrítica concluye: «De todas formas, lo que no tenemos que olvidar, al analizar el entramado de vínculos entre texto y contexto, es que el autor es mediador entre una herencia cultural de la que es depositario (las diversas tradiciones que llegan hasta él), la coyuntura histórica que se le impone (con las particularidades sociales correspondientes) y la parte de innovación y de organización de los elementos que le es personal. De tal modo, y gracias al principio de intertextualidad, se elabora el sistema de representación que se vierte en el texto» (1998: 33).

La situación histórica

Desde 1570, en España se vive una crisis muy severa en la economía agrícola e industrial y bancaria. Los metales preciosos llegados desde América y el aumento de impuestos, entre otros factores, dan lugar a la «revolución de los precios», la quiebra de bancos y la sustitución de los banqueros genoveses por los llamados marranos —mercaderes y banqueros portugueses.

Durante el reinado de Felipe II, las actas de las cortes revelan la toma de conciencia ante la situación de la sociedad castigada por la pobreza, enfermedad, tierras sin cultivar y vagabundos. En la búsqueda de soluciones también se crean Juntas y surge el movimiento arbitrista de intención reformadora. A partir de ella se concluye que la restauración del orden económico y social se alcanzará a partir del trabajo y no de la acumulación monetaria, proyectándose un cambio en la identidad de la nación.

Al respecto, Agustín Redondo establece una relación entre el Quijote y los arbitristas, que habla de la función crítica de la obra cervantina:

Este impulso es también, hasta cierto punto, el que empuja al hidalgo manchego frustrado, inserto en un contexto desfavorable y agobiante, a transformarse en Don Quijote para cobrar un nuevo ser y un nuevo destino pero asimismo para lograr «el servicio de la república». En cierto modo, el héroe es un «arbitrista», solo que tiene la vista puesta en la restauración de un pasado más o menos mítico, el de la caballería andante, y no en el futuro de España (60).

Un juego de inversiones, entre pasado y futuro, que queda enmarcado dentro del proceso de carnalización que da tono a la corte de Felipe III, rey de España desde 1598. Un proceso del que da cuenta la ficción quijotesca no solo en este cambio de dirección del tiempo, sino en los permanentes giros entre verdad y engaño, ser y parecer, locura y cordura, tragedia y comedia.

Desde la perspectiva del contexto histórico, se ha visto que la región manchega presenta una crisis más tardía que el resto de España y, por tanto, en sus campos se vivía con prosperidad hacia el 1600. Este mundo del pastoreo y la ganadería se ven reflejados en el encuentro con los cabreros que enmarca el discurso sobre la Edad de Oro. Los cabreros están bien representados en la obra al igual que los campesinos y los labradores ricos. Entre las varias diversiones y expresiones de sociabilidad rural representadas se hallan las narraciones orales, en medio de cenas compartidas como la que acontece en el capítulo XI que nos ocupa.

La tradición literaria

De más está decir que la herencia cultural del mito de la Edad de Oro que maneja Cervantes y que erige como tema del discurso del Quijote a los cabreros es harto compleja. Sin intención de agotar la cuestión, señalaremos algunos aspectos que iluminan el pasaje.

El mito de la edad dorada se remonta a la Antigüedad, y puede ser investigado en muchas sociedades arcaicas. Mircea Eliade conecta el mito con la necesidad de estas sociedades de regenerar el tiempo y negar la historia y la muerte:

Los mitos de muchos pueblos hacen alusión a una época muy lejana en la que los hombres no conocían ni la muerte, ni el trabajo, ni el sufrimiento, y tenían al alcance de la mano abundante alimento. *In illo tempore* los dioses descendían a la tierra y se mezclaban con los humanos; por su parte, los hombres podían subir fácilmente al cielo. Como consecuencia de una falta ritual, las comunicaciones entre el cielo y la tierra se interrumpieron y los dioses se retiraron a las alturas. Desde entonces, los hombres deben trabajar para alimentarse y han dejado de ser inmortales (Eliade, 1952: 88).

La repetición era la noción clave que permitía la sustracción del tiempo histórico hacia el tiempo mítico: se repetían las ceremonias y los actos arquetípicos; ante cada ritual cosmogónico, el mundo se regeneraba. Por el contrario, la diferenciación es la noción clave del tiempo histórico: cada hecho difiere del anterior y es irrepetible; el mundo avanza linealmente, alejándose de la cosmogonía y la juventud.

El principio de diferenciación también se introduce en la comunidad de bienes, con la institucionalización de la propiedad privada. En pleno siglo XVIII, cuando la idea de la historia lineal y la ideología del progreso prevalecen, J. J. Rousseau, otro heredero de esta tradición, afirma su teoría del regreso histórico, cimentada en las premisas de que la civilización había apartado al hombre de su bondad natural, y de que la propiedad privada había dado lugar a la desigualdad social.³

El mito se difunde desde Grecia a Europa y especialmente se recuerda la formulación que realizara Hesíodo, en *Los trabajos y los días* (siglo VIII a. C.), que distinguía las cuatro edades: de oro, de plata, de bronce y de hierro. La sucesión metálica sugiere la decadencia que la humanidad sufre resignadamente, en espera del regreso al primer estadio. La expresión “eterno retorno” resume el proceso.

La Arcadia se inscribe dentro del mito de la Edad de Oro, cuando pasa de ser una rústica y pobre región de Grecia central al símbolo del lugar de la felicidad perfecta. Erwin Panofsky (1979) recuerda que desde los comienzos del pensamiento clásico se dieron dos versiones contrarias sobre el primitivismo humano. La que se conoce como ‘primitivismo blando’ caracterizada a través de los rasgos de una edad dorada, donde la abundancia, la felicidad y la inocencia

3 Rousseau escribe en su *Discurso sobre la desigualdad*: «El primero a quien, después de cercar un terreno, se le ocurrió decir “Esto es mío”, y halló personas bastantes sencillas para creerle, fue el verdadero fundador de la sociedad civil. Cuántos crímenes, guerras, muertes, miserias y horrores habría ahorrado al género humano el que, arrancando las estacas, o arrasando el foso, hubiera gritado a sus semejantes: ¡Guardaos de escuchar a este impostor; estáis perdidos si olvidáis que los frutos son para todos y que la tierra no es de nadie!» (39).

rigen, y el ‘primitivismo duro’, donde la vida de los hombres se caracteriza por las penurias y la falta de virtudes.

Los griegos no situaron sus poesías pastoriles en la Arcadia, a la que consideraron una tierra pobre, de habitantes ignorantes y rústicos. La reconocieron como reino del dios Pan, a quien imaginaban a través de la figuración del macho cabrío, tocando la siringa en el monte Ménalo.⁴ De aquí que los árcades tuvieran fama de músicos y de hospitalarios.

En la literatura latina y gracias a Virgilio, la Arcadia se transformó en el lugar ideal y utópico de abundancia primaveral y ocio para el canto de amor y su pérdida. Panofsky resume el pasaje de esta Arcadia latina al Renacimiento:

Sin embargo, en el Renacimiento, la Arcadia de Virgilio (no la de Polibio y Ovidio) emerge del pasado como una visión encantada. Solo que, para la mente moderna, esta Arcadia no es tanto una Utopía de felicidad y belleza remota en el espacio, como una Utopía de felicidad y belleza distante en el tiempo. Como todo el mundo clásico, del que es convertido en parte integrante, la Arcadia se convierte en uno de los objetos de aquella nostalgia que distingue el genuino Renacimiento de todos los seudo o protorenacimientos que aparecen en la Edad Media: asume el valor de un refugio en el que protegerse no solo contra una realidad corrupta, sino también, y en mayor grado, contra un presente incierto (29).

Ya en pleno Renacimiento, Sannazzaro presenta en su *Arcadia* (1502) al reino utópico heredado de Virgilio, pero bajo el signo de la pérdida y la nostalgia. Con Torquato Tasso al tono elegíaco se le suma la crítica al momento histórico presente de la contrarreforma tridentina.

En el Renacimiento también confluyen el mito de la Edad de Oro y la utopía político-social, que también posee antecedentes griegos; mientras que la primera remitía hacia un pasado, sucesor de la creación universal, la segunda se dirigía a cualquier tiempo y espacio ideal, que cumpliera por tanto con la condición de la ausencia. Esta fusión permite que la Edad de Oro se integre a la concepción moderna del tiempo y la historia, independientemente del mito del eterno retorno. Pero, simultáneamente, desde fines del siglo XV, una nueva convergencia tiene lugar: Edad de Oro, Utopía y Nuevo Mundo se funden instituyendo la sustitución de la distancia temporal por la distancia espacial. A través del océano Atlántico se podía llegar a la tierra de la abundancia, donde vivían comunidades indígenas que desconocían la propiedad privada y la corrupción del dinero.

En 1516 fue publicada la *Utopía* de Tomás Moro y en 1602 *La ciudad del sol* de Campanella. Ambos textos inician el género utópico en el Renacimiento, que se centra en el lugar ideal o no lugar, regido por el deseo de retorno al origen, la pureza y la armonía.

En Europa, estas utopías se constituyen en vía de expresión libre de reivindicaciones de la burguesía que aún no accede al poder político pese a sus logros

4 El nombre del dios proviene de «paon» que significa «el que da de comer» o «pastor».

crecientes. De modo que el problema de la libertad y la injusticia social parece ser uno de los sustratos en que sedimenta el género y sus variables. La España de la Contrarreforma regida por el espíritu de la Inquisición y la monarquía absoluta constituía un espacio ávido de estas vías de expresión y Cervantes, como muchos otros escritores españoles, fue heredero de múltiples tradiciones respetuosas de la pluralidad y la tolerancia. En otra línea de pensamiento, la utopía ha sido relacionada con el neoplatonismo renacentista y ha sido leída como símbolo hermético de conocimientos y mundos intangibles. U-topos: aquello que no tiene lugar en las dimensiones del espacio y el tiempo, remitiría a un mundo perfecto, alguna forma de ciudad celeste o ciudad de Dios.

Dentro de los antecedentes clásicos de las utopías renacentistas, se encuentra *La República* de Platón, así como otras de sus obras, especialmente *Las Leyes*, *El Timeo* y *Critias*, donde el filósofo griego se refiere al continente perdido de La Atlántida, que fue visto como modelo de los mundos utópicos subsiguientes. Recordemos también que Marsilio Ficino creó en Careggio — Florencia— la nueva Academia Platónica, en 1468, bajo el mecenazgo de la corte de los Médicis, en donde poetas y cortesanos jugaron a disfrazarse de pastores arcádicos. A través de esta nueva Academia y de la vasta correspondencia de Ficino, es posible reconocer la vasta red de comunicación europea que gira en torno a las utopías renacentistas, en la que aparecen los nombres de Luca Pacioli, León Hebreo, Pico de la Mirándola, Giovanni Cavalcanti, Bernardo Bembo, Angelo Poliziano, Bartolomeo Scala, Giorgio A. Vespucci, así como Cosme y Lorenzo de Médicis y el Papa Sixto IV entre otros.

El discurso de Don Quijote

En este marco de referencias históricas y literarias se inscribe el discurso de Don Quijote a los cabreros. Llegan el caballero y Sancho a unas chozas de cabreros al caer la noche, el primero con la oreja mal herida como resultado de la aventura bélica vivida con el vizaíno. Los rústicos pastores de cabras invitan a los recién llegados a compartir la cena, como otrora harían los rústicos habitantes de la Arcadia griega, conocidos por su hospitalidad.

Tras breve discusión en torno a la exigencia de Don Quijote de compartir asiento y cena en pie de igualdad con su escudero, comen carnes y beben vino sobre pieles de ovejas. Es entonces que como cierre de la sencilla y abundante comida, los pastores sirven bellotas y queso. El caballero andante toma un puñado de dichas bellotas y mirándolas atentamente suelta su discurso sobre la Edad de Oro.

Los frutos de las encinas llamados bellotas eran en la época y desde los griegos alimento de animales y hombres. Ya Plinio decía que eran buen alimento y que a falta de cereales servían para hacer panes. En la Grecia antigua, la encina era el árbol sagrado de Zeus y bajo su sombra tenían lugar ceremonias de adivinación que interpretaban el rumor de sus ramajes. A partir del vínculo con el dios simbolizaba el pasaje del caos al orden, la justicia y la fuerza.

Como árbol mediterráneo, la encina también proliferó en España desde tiempos inmemoriales y se sabe de sus connotaciones sagradas. No es extraño entonces que los cabreros de la región manchega ofrecieran estos frutos dulces a sus invitados. Sin embargo, este es uno de los momentos en que la realidad histórica representada y las tradiciones literarias se cruzan de tal modo, que no es posible discernir ningún tipo de predominio.

El punto de la convergencia entre el dato histórico y la referencia literaria puede encontrarse en una cita del sofista griego Filóstrato, quien en *Vita Apollonii*, VIII, 7, llama a los árcades «cerdos que comen bellotas». ⁵ Existe la posibilidad de que Cervantes hubiera leído esta obra griega y que el puñado de bellotas que funcionan como disparador de su discurso fueran un enlace literario entre la situación vivida en el campo manchego y la región de la Grecia central, llamada Arcadia. Las bellotas traerían a la mente del caballero la imagen de aquel lugar utópico, ubicado en una edad de oro que a partir de Virgilio comenzó a relacionarse con la Arcadia.

La estructura del discurso responde también al cruce del pasado mítico —primer momento— y del presente histórico —segundo momento. La institución de la caballería andante representa los valores de justicia y amor que caracterizaron a la Edad de Oro, en una etapa de decadencia que los ha abolido. Ya fuera del discurso se hace evidente que la misma orden caballeresca ha sido también invalidada. Sin embargo, los libros de caballería son leídos con fruición en todo el Siglo de Oro, expresando este fenómeno el deseo de amplios grupos sociales de conservar el mundo mítico.

La contradicción entre ambos tiempos se construye desde el comienzo, en disonancia con la representación de las encinas y sus frutos, las bellotas, que al aparecer en el tiempo presente del relato así como en pasado del discurso, confirman su condición de puente entre ambos mundos:

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de Tuyo y Mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto (97).

La reiteración de la felicidad: «Dichosa-dichosos», define el pasado mítico, como invariablemente todos los hombres lo imaginaron, en las antípodas del sufrimiento histórico. Entre el significado de la dicha y el del nombre que los antiguos dieron a aquella edad se tiende un nexo causal. No fueron llamados así porque el metal precioso abundase y fuese alcanzado sin esfuerzo, sino precisamente porque la posesión del mismo no importaba, ya que no existía la propiedad: «estas dos palabras de Tuyo y Mío». Por el contrario, en la edad de hierro

5 Citado por E. Panofsky (342).

en que se ubica Don Quijote, el oro es estimado materialmente como metal y su propiedad conduce a la riqueza, que importa más que la justicia y el amor. La diferencia entre estas valoraciones del oro simbólico y el material son exponentes claros de ruptura epistemológica del fin del siglo XVI. Una ruptura que separa el mundo feudal tradicional gobernado por la Providencia y el mundo moderno de la política y la economía del dinero.

El oro mítico y el oro económico del Renacimiento se contradicen y se necesitan para poder existir significando cada uno lo suyo; la diferencia semántica da lugar a la ruptura crítica, que tiene que ver con el tema de la libertad. Porque la Edad de Oro y la época del hierro y decadencia configuran en la obra de Cervantes un conjunto indisoluble de polaridades y contrastes, que van desde el mito a la historia y vuelven de la historia al mito, con la libertad indispensable a todo juicio crítico.

En el estadio que precede a la ruptura, la comunidad de bienes y la naturaleza pródiga dan forma a un mundo que tiene la apariencia de la morada placentera. La descripción tradicional repite el modelo idílico del paraíso natural según las normas de la retórica clásica: la naturaleza ofrece sus frutos al hombre, sus aguas «sabrosas y transparentes» y sus mieles, generosamente, sin requerir su trabajo. También hay una especial insistencia en torno a la libertad y seguridad de las doncellas, imaginadas como pastoras recorriendo valles y oteros, liberadas de ropas y de temores:⁶

Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia; aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre, que ella, sin ser forzada, ofrecía, por todas las partes, de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero en trenza y en cabello, sin más vestidos que aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra (97-98).

El cuadro está construido según el criterio de la armonía: la triple reiteración del 'todo' desenvuelve los matices de la paz, la amistad y la concordia, a la vez que intensifica la inmovilidad plácida. La tierra se confunde con la imagen de la primera madre, es la mujer fecunda y generosa, que da la vida y luego la sustenta. Gradualmente se introduce el movimiento de la naturaleza que crece. En un tercer plano, más próximo, «las simples y hermosas zagalejas» se muestran en movimiento incesante, recorriendo valles y oteros. Ha crecido el movimiento y la vida.

A través del procedimiento comparativo entre las dos edades se abordan los temas de la verdad y el engaño, y el de la justicia. De este modo,

6 Sobre la relación entre libertad y seguridad en el episodio de Leandra, con alguna referencia al Discurso de la Edad de Oro, puede verse, en el mismo libro, el capítulo 6, «¡Al monte tiran! Leandra y la cabra manchada», de María de los Ángeles González.

gradualmente ingresa la visión del presente a partir de la comparación. Se citan el fraude, el engaño y la malicia, aunque para negarlos como componentes de la edad mítica.

Conjuntamente se desarrolla la función crítica que no solo se refiere en general al tiempo histórico, con su división de bienes y su valoración económica, sino también a una clase social bien definida por sus vestimentas, su lenguaje y su corrupción. La clase dominante es perfilada parcialmente, en una imagen sinecdótica de telas femeninas y palabras falsas.

Desde el tema de la falsedad se pasa al tema de la justicia, que ya no es justicia verdadera en el tiempo histórico. La única ley vigente es la del encaje o la negación misma de toda ley, pues consagra la arbitrariedad del interés personal. Los menoscabos y persecuciones que sufre la justicia, representan a aquellos que padecen los hombres en la época de intolerancia y corrupción del tiempo de la historia en que escribe Cervantes.

En este momento Don Quijote vuelve a las doncellas míticas y el porqué del regreso, cuando acaba la descripción de la Edad de Oro, se relaciona con la existencia de un núcleo neurálgico de significados contenidos desde la imagen anterior de las pastoras y desde el comienzo del texto. El personaje reitera la libre despreocupación de sus andares solitarios, y a partir de la libertad del movimiento afirma la libertad del amor: «y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad». En el *Quijote*, la libertad amorosa se presiente como núcleo generador de toda otra forma de libertad.

Por otra parte, si «el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» (Cervantes, 2004: 33), toda la vida depende directamente de la esencia amorosa. Y aun es sugeridora de que la misma condición de caballero andante deriva del deseo amoroso que le impulsa, muy desde dentro, hacia las peregrinaciones y aventuras más arriesgadas, movimientos vitales que son prueba de la energía que surge del amor, y que a él vuelve cada vez que un adversario vencido se encamina a comparecer ante la sin par Dulcinea del Toboso.⁷

La oscilación con respecto al conocimiento del mundo que permanentemente se expresa en las secuencias binarias gigantes-molinos, ventas-castillos, bacía-yelmo, y otras, también es proyectada sobre la Edad de Oro y el presente de la historia; pero si bien es cierto —el mismo Don Quijote lo reconoce— que aquella etapa mítica ya no existe, sigue siendo la libertad amorosa y pleno el único valor irrecusable que orienta la vida, a pesar de los ropajes de púrpura de Tiro y de sedas que lo esconden y de la malicia que lo amenaza y de los rodeos artificiosos de las palabras que lo declaran, en lugar de la antigua sencillez. En medio de la «realidad oscilante», la libertad amorosa, símbolo de

7 En este tema seguimos el estudio de Juan Diego Vila, *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del Quijote*, quien propone la hipótesis de que «el *Quijote* es, entre muchas otras interpretaciones consagradas, un libro sobre el amor, sobre sus posibilidades, sobre el otro, sobre uno mismo» (7).

todas las libertades, vence como principio vital al devenir histórico, afirmándose como valor universal.

La segunda parte del discurso se opone directamente a la primera, abordando el tema del peligro de la libertad en los tiempos históricos:

Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto, como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros, a quien agradezco el gasaje y buen acogimiento que hacéis a mí y a mi escudero (98-99).

La persecución, frente a la cual el ocultamiento en un «nuevo laberinto», que se compara con el de la antigua Creta —comparación que a su vez contiene en escala menor la polaridad del pasado mítico y el presente histórico—, resulta insuficiente, es enfrentada por la institución de la caballería andante, que para librar este combate fue fundada. La dimensión simbólica del mito de la Edad de Oro y sus doncellas, se proyecta sobre quien las defiende: el caballero andante. Él es el nuevo exponente de la libertad. La parodia del caballero loco intensifica esta propiedad, porque la locura y la risa permiten siempre dicha libertad.

En el final del discurso el narrador insiste en la inutilidad del mismo y, sin embargo, vale la pena contrastar esta opinión con la actitud de escucha atenta de los pastores y los calificativos con que se les representa: «embobados y suspensos». Tal vez por allí se filtra la sugerencia de algún tipo de entendimiento por parte de estos encantados receptores.

Esta interpretación, que enaltece a los cabreros desde el plano de la ignorancia y el rústico primitivismo hacia el plano de los pastores idealizados de la Arcadia virgiliana, se fortalece con el agasajo final que estos ofrecen a Don Quijote. El compañero que cantará el romance de sus amores para solaz y contento de los oyentes, es Antonio, un «zagal muy entendido y muy enamorado», letrado y «músico de rabel»,⁸ y parece más un personaje de la literatura pastoril del Renacimiento, heredera de la Antigüedad clásica que un cabrero rústico.

Se dijo que las bellotas de la humilde pero abundante cena que ofrecen los cabreros al caballero y su escudero eran un puente entre la situación narrada y la Arcadia griega, punto de origen de tan larga tradición literaria. Puede agregarse que la canción del pastor Antonio cumple la misma función de derribar la frontera entre el mundo de la realidad y el de la ficción representados en la novela cervantina. Bajo la magia de la música y el cántico ya no es posible

8 Juan Diego Vila estudia las connotaciones del nombre Antonia y Antonio en su relación con el tema del patrimonio (24). En este caso la sugerencia se advierte en la relación del patrimonio económico y el cultural, que se cruzan explícitamente en el texto cuando se dice que la canción que ha de cantar el pastor la escribió «el beneficiado» del tío, haciéndose referencia a la renta del eclesiástico.

asegurar si Antonio es cabrero o árcaide, ni si el lugar de los hechos es el campo manchego o la Arcadia mítica.

El pasaje de un mundo al otro, desde el mito a la historia y a la inversa, por el puente del puñado de las bellotas o del canto del pastor, configura otro modo de expresar la libertad que ya fue representada en el discurso del *Quijote* por las doncellas míticas, libres en el movimiento y en el amor.

Bibliografía

- Cervantes, Miguel de. 2004. *Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. San Pablo: Santillana.
- Eliade, Mircea. 1952. *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires: Emecé.
- Floristán, Alfredo (coord.). 2009. *Historia de España*, Barcelona: Ariel.
- Molho, Maurice. 2005. «Utopía y ucronía: el tiempo del Quijote». *De Cervantes*, París: Ed. Hispaniques.
- Panofsky, Erwin. 1979. *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza.
- Redondo, Agustín. 1998 *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid: Editorial Castalia.
- Rousseau, Jean Jacques. 1978. «Discurso sobre la desigualdad», en Rousseau, Jean Jacques, *Obras*, Montevideo: Ed. De la Plaza.
- Servier, Jean. 1995. *La utopía*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Vila, Juan Diego. 2008. *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del Quijote*, Madrid: Reichenberger Ediciones.

Dar el sí

DEBORAH ROSTÁN¹

Las cortesanas existen para el placer; las concubinas, para los cuidados cotidianos; las esposas, para tener una descendencia legítima y una fiel guardiana del hogar.

Demóstenes, *Contra Neera*

Desde la Antigüedad clásica, el derecho griego y romano debieron sortear las dificultades de abordaje que el término *matrimonio*, por sí, requiere. Para hablar de matrimonio es necesario, en principio, hablar de relaciones de índole sexual entre los individuos. La intersección de estas con la moral pagana o cristiana, a partir de la incidencia que las prácticas sexuales imponen en la institución, estaban y estarán determinadas no solo por el régimen político, religioso, de un aparato social determinado, sino además por el económico.

Siguiendo este abordaje, este capítulo tratará de tener en cuenta, como trasfondo general, la metamorfosis que la institución matrimonial ha experimentado a lo largo de la historia, para observar de qué manera se encuentra esta implicada en la literatura de Cervantes. Para ello será necesario partir, principalmente, de la concepción del matrimonio cristiano establecida en el siglo XVII a partir del Concilio de Trento; las críticas o continuaciones de la misma en otros autores, el adoctrinamiento establecido por los manuales del momento y su anclaje en algunas de las *Novelas ejemplares* y de los *Entremeses*, como también en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

Como coda a este abordaje, es atractivo suponer que los textos de Cervantes pueden estar planteando un espacio de reflexión de los modelos de matrimonio en relación con la emancipación de la mujer, que si es apto para la recepción contemporánea a la obra —siglo XVII— también puede serlo, en alguna medida, para el lector actual del siglo XXI.

¹ Licenciada en Letras (FHCE, Udelar). Estudiante avanzada del profesorado de Literatura en el IPA. Desde 2011, integra el Grupo de Estudios Cervantinos.

En el nombre del Padre

El cristianismo, a diferencia de lo que sucedía en las sociedades griegas o romanas, solo aceptaría [el sexo] por el matrimonio monogámico y, dentro de esta conyugalidad, le impondría el principio de una finalidad exclusivamente procreadora. La descalificación de las relaciones entre individuos del mismo sexo: el cristianismo las habría excluido rigurosamente mientras que Grecia las habría exaltado —y Roma aceptado— por lo menos entre los hombres. A estos tres puntos de oposición principales podríamos añadir el alto valor moral y espiritual que el cristianismo, a diferencia de la moral pagana, habría prestado a la abstinencia rigurosa, a la castidad permanente y a la virginidad (Foucault, 2010 II: 20).

El Concilio de Trento había establecido, en 1563, el matrimonio cristiano como «uno de los Siete Sacramentos de la ley Evangélica instituido por Cristo nuestro señor» (Trento, 2012) y declarado por tanto «perpetuo e indisoluble cuando dijo: Ya es este hueso de mis huesos, y carne de mis carnes: por esta causa, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán dos en un solo cuerpo» (Trento, 2012). Confirmando la seguridad del vínculo, al decir que «lo que Dios unió, no lo separe el hombre» (Trento, 2012). Es interesante notar, además, que este concilio coloca la virginidad y el celibato por encima del vínculo matrimonial: «Can. X. Si alguno dijere, que el estado del Matrimonio debe preferirse al estado de virginidad o de celibato; y que es no es mejor, ni más feliz mantenerse en la virginidad o el celibato, que casarse; sea excomulgado» (Trento, 2012).²

Fray Luis de León plantea, en 1583, un modelo para la mujer casada, imponiendo de este modo la visión de una época en cuanto al género femenino y la reafirmación de la Institución eclesiástica. La iglesia, entonces, ratificando su política, lo cual se hacía ineludible al hablar de un momento de crisis para la misma, explora su masificación en la propaganda, necesaria para el reestablecimiento de su régimen luego de la Reforma. Así, la Contrarreforma se apoya en esta cualidad divulgativa del arte barroco para «conquistar» de forma intensa; y algunos de los tratados o manuales, tan comunes en el Renacimiento —como *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León o *La formación de la mujer cristiana* (1529) de Juan Luis Vives— ayudan al propósito acreditándose como el marco teórico en que las clases altas y de poder (la nobleza, y principalmente la creciente burguesía), estructuraban sus valores para mantenerse o desarrollarse en la sociedad española.

Desde el comienzo de su manual, anudando el catolicismo a una idea de feminidad, Fray Luis sostiene que «el ser amigo de Dios es ser buena casada, y que el bien de su alma está en ser perfecta en su estado, y que el trabajar en ello y el desvelarse es ofrecer a Dios un sacrificio aceptísimo de sí misma»

2 Todas las citas de este párrafo provienen del decreto El Sacramento del Matrimonio Sesión XXIV, extraído de <<http://multimedios.org/docs/d000436/p000004.htm#3-po.12>>.

(de León, 1957: 19). De igual modo, Fray Luis determina que «el estado de matrimonio, en grado y perfección, es menor que el de los continentes y vírgenes» (de León, 1957: 10-11).

En este mismo sentido, observamos que tiempo atrás Juan Luis Vives ya había predicado sobre lo mismo apuntando, en *La formación de la mujer cristiana*, que la mujer casada debía poseer dos importantísimas virtudes: «estas virtudes son la castidad y un gran amor al marido» (Vives, 1994: 205).

Como podemos observar, el tema de la virginidad es, en el s. XVII, un asunto clave para aquellas damas que pretendían establecer los votos matrimoniales. Antes de casarse, las mujeres debían de haber cultivado, además de su dote, una estricta virginidad. Este valorpreciado las hacía dignas de ofrecerse a la sociedad, sus padres se encargaban de elegir el mejor partido a quien otorgar el trofeo y así, eran entregadas como un premio más a un adulto adinerado. Foucault encuentra el origen de este problema en el análisis de los textos de *Iscómaco*, explicando que el vínculo matrimonial se caracteriza pues por su simetría de origen —el hombre decide por sí mismo mientras que la familia es la que decide por la muchacha— y en su doble finalidad: la casa y los hijos; de nuevo hay que destacar que la cuestión de la descendencia se deja de lado por el momento y que, antes de formarse respecto de su función de madre, la joven debe convertirse en una buena ama de casa (Foucault, 2010 II: 169-170).

La mujer casadera, que por lo general, a esta altura, rondaba los quince años, pasaba de ser el objetopreciado del padre de familia para convertirse ahora en la pertenencia de un hombre muchas veces mayor, elegido por sus padres para poseerla, con criterios que no iban muy lejos de lo económico. De este modo, la sexualidad de las mujeres quedaba reducida a la función reproductiva, únicamente admitida dentro del matrimonio. El compromiso social impuesto sobre el matrimonio estaba justificado por Fray Luis «por la necesidad que hay de él en el mundo para que se conserven los hombres y para que salgan de ellos los que nacen para ser hijos de Dios, y para honrar la tierra y alegrar el cielo con gloria, fue siempre muy honrado y privilegiado por el Espíritu Santo de las Letras Sagradas» (De León, 1957: 11). Es decir, a pesar de privilegiar el estado de castidad, Fray Luis —y con él buena parte del pensamiento de su época— entendían la importancia del matrimonio a partir de la necesidad de reproducción de la especie. Así, las clases privilegiadas se apoderaban de este concepto para perpetuar su poderío generación tras generación.

Es claro que esto no sucedía en los mismos términos en aquellas clases sociales de bajo estatus social o menor poder económico. Aunque los valores circulaban de igual modo en toda la pirámide social, las clases inferiores, salvando casos excepcionales, por lo general no podía darse el gusto de establecer vínculo con la cima del poder. El matrimonio, entonces, giraba en torno a un posicionamiento económico, necesario para que la aristocracia tradicional y la burguesía en pleno ascenso pudieran conservar sus bienes en torno a un mismo círculo; y dentro de esos bienes —materiales— la mujer funcionaba como un

elemento más articulador de los objetos de la casa, viviendo, en la mayoría de los casos, asimilada a esa estructura, como postrada en ella.

El cuadro dibujado de estas escenas cotidianas puede visualizarse a lo largo de la obra de Cervantes de distinta manera, siempre que se tenga en cuenta que sus personajes no actúan como modelo canónico, ni sirven solo de ejemplo, salvo si concebimos la actitud cervantina como una toma de postura particular respecto a esta unión esposal.

El matrimonio, que no solo frustra la libertad de la mujer desde su origen, pues ella no tiene ninguna capacidad en la elección del marido —es un trato que concierne el padre o que viene determinado por la sociedad—, sino que además se convierte en una pesadilla para la mujer, ya que contraviene el orden natural de los sentimientos y la libertad personal (Chul, 1999: 116).

Un claro ejemplo de esto es *El celoso extremeño* y el posterior entremés con base en este último, *El viejo celoso*. Leonora, en *El celoso extremeño*, es casada tempranamente, «al parecer de edad de trece a catorce años» (Cervantes, 1998 II: 10) con un viejo de ochenta. Aquí Cervantes anuncia una de las más comunes situaciones de la época: un hombre mayor que pedía el matrimonio de una niña a padres que así lo decidían. Una mujer que perdía, no sin saberlo, la facultad de elección de sus amores a su precoz edad, pero que parecía no estar de acuerdo con el vínculo: cuando Leonora tiene ocasión, engaña al viejo celoso con Loaysa, un joven músico callejero. Por un momento, Cervantes pretende enjuiciar esta situación desventajosa para la mujer presa en una casa-cárcel. «Casarme he con ella; encerraréla, y haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que la que yo le enseñare» (Cervantes, 1998 II: 10), hace decir al viejo desde un principio. Pero al final debe mostrarnos el mandato de las Carrizales termina asumiendo venganza de sí mismo como el más culpable del suceso por no haberse considerado la diferencia de edad del matrimonio. Mientras sigue expresando:

así, quiero que se traiga luego aquí un escribano, para hacer de nuevo mi testamento, en el cual mandaré doblar la dote a Leonora y le rogaré que, después de mis días, que serán bien breves, disponga su voluntad, pues lo podrá hacer sin fuerza, a casarse con aquel mozo, a quien nunca ofendieron las canas deste lastimado viejo; y así verá que, si viviendo jamás salí un punto de lo que pude pensar ser su gusto, en la muerte hago lo mismo, y quiero que le tenga con el que ella debe de querer tanto. La demás hacienda mandaré a otras obras pías; y a vosotros, señores míos, dejaré con que podáis vivir honradamente lo que de la vida os queda. La venida del escribano sea luego, porque la pasión que tengo me aprieta de manera que, a más andar, me va acortando los pasos de la vida (Cervantes, 1998 II: 49).

El castigo del engaño es pagado con un desenlace fatal —que Joaquín de Casaldueiro clasifica como *trágico* (Casaldueiro, 1974: 167-168). Carrizales, demostrando su piedad y generosidad deja escrito en su testamento que Leonora se case con el joven, pero esta eleva su calidad moral, prefiriendo el voto de castidad en un convento. «Quedó Leonora viuda, llorosa y rica; y cuando Loaysa

esperaba que cumplierse lo que ya él sabía que su marido en su testamento dejaba mandado, vio que dentro de una semana se entró monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad» (Cervantes, 1998 II: 51).

La abstención sexual del monasterio, exaltada ante la propuesta del matrimonio, es lo que corresponde para saldar tan grave falta, y así lo decide Leonora, como una buena y honrada mujer que pretende zurcir andrajos. Su voluntad vuelve a estar guiada por la necesidad social y determinada por una inquietud moral. El narrador, asimismo, aumenta la cuota de moralidad, al dar su lección ejemplarizante al final de la novela, propone que Leonora tendría que haber puesto «más ahínco en desculpase y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso» (Cervantes, 1998 II: 51) del adulterio.

En el caso de *El viejo celoso*, ya no es el narrador quien denuncia la situación de la mujer, si no el personaje femenino por sí mismo y de nuevo el tema es la dominación. Se condena de nuevo un «estado social en crisis, que se basa en la imposición de la fuerza de la autoridad masculina. El hecho de que este entremés no finalice con el desenlace lógico esperable, no significa que Cervantes participe del orden establecido. Por el contrario, el simple planteamiento del conflicto entraña una intención revolucionaria» (Chul, 1999: 115). En este texto, Lorenza es la creación del obsesivo Cañizares. «Reconociendo que no puede cumplir con los deberes del matrimonio, el viejo impotente no busca una esposa, sino una niña que pudiera llorarle en el momento de la muerte» (Chul, 1999: 115). La sexualidad del matrimonio es coartada por la imposición etaria, y la virginidad ayuda ahora a disimular las dificultades de la hegemonía masculina. La mujer vive en Cervantes —y en su época— cargando con el peso de la honra de su marido, y el honor familiar; cuestiones bien expuestas en estos dos textos. En el lado inverso aparece la criada de Lorenza, Cristina, representando una sexualidad vivida sin culpa. Como sostiene Casalduero, en este entremés Cervantes ha mostrado «hasta qué punto el chisporroteo del diálogo puede dar levedad a las alusiones más indecentes al sexo y a la vida sexual» (Casalduero, 1974: 169). La voz del pueblo se hace presente por medio de este personaje. No quiere decir esto que las mujeres de bajo nivel económico no desearan casarse, sino que la virginidad ya no era del mismo modo apreciada una vez que su condición de criadas las ubicaba en una posición de total sumisión y sus posibilidades de ascenso por el matrimonio casi nulas.³

Una situación similar ocurre con Marialonso, criada de Leonora, en *El celoso extremeño*. En definitiva, la vida sexual es diferente en las distintas clases sociales, aunque todas pretendan o deban (por coerción social) responder a los

3 El «casi» obedece, como se verá, a la salvedad de algunas posibilidades presentes en «La ilustre fregona» o «La Gitanilla», aunque sea potencialmente y en un marco idealizado o utópico — muy cervantino también— respecto a la fuerza del amor: nos referimos a la historia del caballero que, por amor, está dispuesto a desposar una criada o una gitana, según el caso. Y, por supuesto, nos movemos siempre en el marco de la ficción, que es lo que aquí se tiene en cuenta.

hilos de la atadura matrimonial. En el entremés, la mujer, habilitada por las convenciones del género cómico para burlarse de su marido expresando que quiere irse con un mozo joven. La señora se alía a mujeres de otra condición social, apareciendo una igualación de género por intereses comunes. Mientras la primera degrada a su marido, sustituye la castidad por su placer.

Asimismo, en la novela intercalada en el *Quijote*, *El curioso impertinente* se plantea un caso similar al de *El celoso extremeño*: un esposo que, en un gesto de omnipotencia, decide probar «que su esposa Camila no tenía otro gusto ni otra voluntad que la que él quería que tuviese» (Cervantes, 2004: I, 204). Los celos, en estos casos, testimonian —además de lo anteriormente dicho— una actitud frecuente en el matrimonio de la época, ya que los manuales asimilan a la mujer honesta con un diamante finísimo al que debía preciarse y cuidarse. Fray Luis, nos dice al respecto que «el hombre que acertare con una mujer de valor, se puede desde luego tener por rico y dichoso, entendiendo que ha hallado una perla oriental, o un diamante finísimo, o una esmeralda, u otra piedra preciosa de inestimable valor» (De León, 1957: 26). Al decir de Fray Luis, una mujer de valor es una mujer honesta, difícil de encontrar pues la *honestidad* y *castidad* deben ser un arduo trabajo de vida femenina; «esto es, de una perfecta casada, y loa lo que propone, o, por mejor decir, propone loándolo, para despertar desde luego y encender en ellas aqueste deseo honesto y virtuoso» (De León, 1957: 25).

En *El curioso impertinente*, Lotario habla de la esposa de su amigo en las mismas palabras que refiere Fray Luis, diciendo que Camila es un «finísimo diamante» (Cervantes, 2004 I: 208) pues «no hay joya en el mundo que tanto valga como la mujer casta y honrada, y que todo el honor de las mujeres consiste en la opinión buena que dellas se tiene» (Cervantes, 2004: I, 208). La metáfora de la joya está, entonces, simbolizando el precio de la castidad en estas mujeres, la honestidad acompañada de una extrema belleza —de un rostro blancamente puro— y, como consecuencia directa, la necesidad imperativa del hombre por poseerla y resguardarla para que *no se corrompa*.

Anselmo, el esposo de Camila, igualmente obsesionado con que el *viejo extremeño* por la pureza de su esposa, la empujará, sin embargo, al adulterio. Por tanto, es preciso cuidar de ella, al punto que la posesiva obsesión transforma la mujer en objeto-joya en sí: objeto adorno del hombre (padre o marido). Pero Cervantes advierte, acorde a algunos modelos erasmistas sobre la educación femenina, «que no hay candados, guardas ni cerraduras que mejor guarden a una doncella que las del recato propio» (Cervantes, 1998: I, LI, 439). La metáfora de la joya funciona, explícitamente en *El celoso extremeño*, al Carrizales decir: «quise guardar esta joya que yo escogí y vosotros me disteis, con el mayor recato que me fue posible» (Cervantes, 1998: II, 47). La diferencia de edad y falta de experiencia de la mujer, favorables a estas variables figuran, en estos dos casos como elementos que terminan por convertir esa honestidad en deshonor. Ambas mujeres terminan abusando de esa sobrevaloración, convirtiéndose en la femenina expresión de su inexperiencia deseo sexual subyacente, esclavo de la dominación ancestral de hombres.

Si consideramos *La ilustre fregona*, otra de las *Novelas ejemplares*, la primera descripción que tenemos de Costanza, la *ilustre fregona* del título, es la realizada por uno de los mozos de las mulas que se encuentran en un camino frente a los personajes Tomás de Avedaño y Diego de Carriazo, en la que comenta que en la posada del Sevillano, hay una mujer muy hermosa:

Es dura como un mármol, y zahareña como villana de Sayago, y áspera como una ortiga; pero tiene una cara de pascua y un rostro de buen año: en una mejilla tiene el sol y en la otra la luna; la una es hecha de rosas y la otra de claveles, y en entrambas hay también azucenas y jazmines. No te digo más, sino que la veas, y verás que no te he dicho nada, según lo que te pudiera decir, acerca de su hermosura. En las dos mulas rucias que sabes que tengo mías, la dotara de buena gana, si me la quisieran dar por mujer; pero yo sé que no me la darán, que es joya para un arcipreste o para un conde (Cervantes, 1998: II, 61-62).

Ya desde la primera impresión nos encontramos con la mujer descrita por Fray Luis, aquella valiosa por ser honesta y virtuosa, fría y hermosa al mismo tiempo, que se ajusta al modelo moral postridentino, pero aprovecha también el de la *dama* petrarquista desdeñosa tan prestigioso en la tradición amorosa. Sabemos que Costanza, a pesar de ser una doncella de posada, y por más bella que fuera, no dejábase ni mirar por los huéspedes, y todo el día estaba rezando. La castidad y el recato de Costanza se contraponen a su estado de *fregona*, intentándonos anunciar un final ejemplar: la *fregona* termina siendo *ilustre*. Al final de la novela, vemos que Costanza era hija de Don Diego de Carriazo, quien abusando de su madre, una dama principal, la había dejado embarazada años atrás. Su madre, antes de morir, había dado a Carriazo las señas de la cadena y el pergamino con que hallaría su hija, que son las que se ven cuando ocurre el *desengaño* (notándose que Costanza es hija de nobles); dejándole además, treinta mil escudos de oro, que la señora disponía para casar a su hija.

Con el encuentro, y ocurrido el desengaño, tan propio del Barroco —como señala Maravall— la moza de posada sube y mejora la bajeza de su estado, como se dice en la misma novela. Caso análogo es el ocurrido con Preciosa, *La Gitanilla*, quien aún siendo criada por gitanos, sabe leer y escribir, y hablar de buena manera. Dunn nos dice que «las brillantes cualidades de Preciosa se explican en parte por su origen noble (el poder de la sangre), pero también por la especial protección que le ha deparado su abuela adoptiva» (Dunn, 1973: 95). Es decir, la belleza que nos anuncia su nombre —connotando también el valor económico que comporta la metáfora de la joya— y expresan todos los gitanos, su cabello de oro y ojos de esmeralda (Cervantes, 1998 I: 31), no son características físicas que suelen señalarse en la literatura respecto a las mujeres de clase inferior. Otra consideración merecerían las artimañas de su personalidad y discurso.

A pesar de que Preciosa reivindique constantemente su libertad como gitana, y sobrestime un casamiento de mano y palabra, libre de celos, con Andrés Caballero, al final triunfa necesariamente la ejemplaridad. Preciosa resulta ser

hija del corregidor, y señor tan principal, don Juan de Cárcamo, quien se la entregará a Andrés «en esperanza por la más rica joya de mi casa y de mi vida y de mi alma; y estimadla en lo que decís, porque en ella os doy a doña Costanza de Meneses, mi única hija, la cual, si os iguala en el amor, no os desdice nada en el linaje» (Cervantes, 1998 I: 85).

Tanto en *La Gitanilla* como en *La ilustre fregona*, una vez que ambas protagonistas se revelan como hijas de nobles, aceptan un temprano matrimonio (tienen quince años) que reivindica su status social y las transforma en damas. Automáticamente dejan estas de ser mujeres de pueblo para convertirse en señoras que deben responder a los parámetros de ejemplaridad que resultarán parodiados en el entremés cervantino. La belleza y las cualidades «innatas» de comportamiento, la virtud que demuestran estas damas, no son atributos asignados por lo común a las pueblerinas. Los rasgos parecieran garantizar, junto con el nombre —ambas se llaman Costanza—, la perseverancia y posibilidad de ascenso social necesario en la ficción para anunciar la moraleja ejemplarizante de la novela.

Ruth El Saffar clasifica dichos sucesos dentro del absurdo, al referirse a un posible ascenso creado por la ficción literaria. «In *La gitanilla* Cervantes presents an expression of the means by which two absurd dreams —that a nobleman should marry a gypsy, and that a gypsy should be more noble than the thieving band with which she is brought up— when believed in enough to be acted upon, literally create their actuality» (El Saffar, 1974: 96). Es claro que una mujer de clase inferior jamás alcanzaría en la realidad el grado de *ejemplaridad* pretendido, aunque las doctrinas les mostraran que esto era posibilitado por las cualidades de belleza y el valor de la perseverancia y pugna constante con la hostilidad de su medio.

Como vemos con estos ejemplos, la clase baja, aunque inserta dentro de diferentes parámetros y necesidades, también persigue, en cierta medida, el bendito objetivo del casamiento, al menos dentro de este marco de ficción. El discurso social dominante lo establece así, intentando forjar la conducta de sus mujeres en torno al cultivo de las necesidades pretendidas por el vínculo.

En el *Quijote*, Sancho y Teresa tienen una discusión en torno al futuro matrimonial de su hija Sanchica (o Mari Sancha). Teresa, preocupada por el mandato cultural, expresa que Sanchica «no se morirá si la casamos; que me va dando barruntos que desea tanto tener marido como vos deseáis veros con gobierno; y, en fin en fin, mejor parece la hija mal casada que bien abarragana» (Cervantes, 2004 II: 351). Pero ante las ínfulas de Sancho de casarla con un noble una vez él sea gobernante, Teresa insiste en corresponder a la realidad de clase en que se encuentran, y casarla con el vecino que ya da muestras de pretender a su hija. El deseo de Sancho es utópico, motivo de la ficción en que se encuentra ubicado, mientras que Teresa nos dibuja la real correspondencia jerárquica con que la sociedad distribuye el mandato. De todas maneras el esquema es reproducido. El padre determina el cónyuge

para su hija y pretende su casamiento. La mujer funciona de nuevo como la pasiva espera al orden patriarcal.

Podemos vislumbrar en el *Quijote* un caso de posible libertad de elección para la mujer. Este es el caso de la pastora Marcela. El cabrero narrador de esta historia de Marcela y Crisóstomo, nos cuenta que Marcela al llegar a la edad de los quince años «no quería casarse, y que por ser tan muchacha no se sentía hábil para poder llevar la carga del matrimonio» (Cervantes, 2004 I: 66). Su tío sacerdote le da libertad, «mas él, que a las derechas es buen cristiano, aunque quisiera casarla luego, así como la vía de edad, no quiso hacerlo sin su consentimiento, sin tener ojo a la ganancia y granjería que le ofrecía el tener la hacienda de la moza, dilatando su casamiento» (Cervantes, 2004: 66). Esta *posible libertad*, en cambio, funciona a la inversa, ya que la sociedad no está apta para aceptarla; se trata a Marcela de homicida, por considerarse que es causante de la muerte de Grisóstomo. Ella en cambio, se desresponsabiliza del hecho, tomando la palabra, hablando desde su libertad de elección otorgada por su tío. Desde su honestidad, declara su deseo de vivir en soledad, y su opinión sobre el amor:

Yo conozco con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama; y más que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir quiérote por hermosa, hazme de amar aunque sea feo. Pero puesto caso que corran igualmente las hermosuras, no por eso han de correr iguales los deseos, que no todas las hermosuras enamoran, que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad; que si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y descaminadas sin saber en cuál habían de parar, porque siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos; y según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario y no forzoso (Cervantes, 2004: 75).

Con esto, Cervantes parece denunciar una sociedad apegada a la institución matrimonial. Marcela es cuestionada y (mal) culpada por no desear casarse. Mientras que, al mismo tiempo, perpetúa su virginidad y se considera asimismo honrada por ello.

Si seguimos a Isabel de Azcárate Ristori en su lectura de Erasmo de Róterdam estaremos de acuerdo con que Cervantes retoma el estilo de sus *Coloquios* en los que, por boca de las mujeres, o mediante un tono irónico al hablar de ellas advierte su preocupación por el tema de la virginidad y su postura negativa al respecto. (De Azcárate, 1985: 282). La mujer que engendra esta sociedad es aquella mujer creada en el hogar y para el hogar. La mujer devota a su esposo y antes que nada al Dios cristiano al que consagra su castidad. Esta es la actitud que nos muestra Cervantes, no sin intentar ponerla a nuestro juicio, no sin pretender que reaccionemos ante la estructura patriarcal dominante del SXVII.

Después de Cervantes

Hoy en día, aunque paradójicamente favorecidos por el fenómeno posmoderno que todo lo consiente, somos partícipes de una realidad social articulada privadamente en el aprendizaje para aquellas clases sociales con más poder —en este caso, asumimos el poder a la concentración de riqueza y a la representatividad política de esos grupos. En Uruguay, los institutos de enseñanza privada de talla neoliberal, se caracterizan en gran medida (aunque no solamente) por abastecer a un público adinerado que pretende posicionarse sobre una escala de valores intelectualmente diferentes a los recibidos por la masa. Como sostiene Radakovich en su reciente estudio sobre cultura uruguaya y clases sociales,

La educación, antes «patio común» de «todos», aunque ya por décadas considerada un aspecto más —y muy significativo— de diferenciación social tiene un largo trayecto recorrido cuando se analiza la distinción social de clases altas. La clase alta no expresa fuertes tensiones entre el ámbito privado y público a nivel educativo como es recurrente en la clase media y medio-alta ni es recurrente el doble discurso entre una perspectiva crítica de lo privado y la opción privada para los hijos propios. La opción por la educación privada es una regla social para las clases altas (Radakovich, 2011: 251).

Una impronta que para ciertos sectores (y esto es lo que me interesa) camina muy de la mano de la religión —en especial católica— como si la fe pudiera seguir legitimando aquella misma burguesía del siglo XVII, en lucha constante por ascender al *otro* trono.

Los textos de Cervantes, se reactualizan para considerar un sector de la sociedad que parece confiar en la relación matrimonial a fin de no perder protagonismo, perpetuando la diferencia económica que garantiza o certifica su felicidad, y asegurada, a su vez, por la intelectualidad que utiliza la ciencia como subterfugio de la reproducción de una ideología basada en la religión. De este modo, la fe aparece como asignatura privilegiada en cualquier forma de vida y el individuo sabe que si quiere ser coherente con su fe cristiana «tiene obligación grave de formarse bien en ese terreno», como opina el fundador del Opus Dei (Balaguer, 2001:156).

Salvando las diferencias epocales, las clases privilegiadas vuelven a educarse en lugares no solamente diferentes que el resto del pueblo, sino además portadores de aprendizajes extra que, recibidos acriticamente, casi impuestos como aquellos manuales, garantizan la evolución y el progreso de ellas mismas.

En Uruguay, la Universidad de Montevideo (UM), que responde a la ideología del Opus Dei, funciona como un claro ejemplo para esta tesis. Lo que me interesa mostrar de esta doctrina, es el fundamental hincapié que hace su creador, Mons. Escrivá de Balaguer, en la enseñanza de la mujer, para la formulación de

su teoría. Pilar Salcedo, en su entrevista con Balaguer,⁴ muestra de qué manera, actualmente, se pretende proveer de dogmas a la mujer para determinados objetivos, lo que nos recuerda, en cierto sentido, el panorama del siglo XVII.

El hogar —cualquiera que sea, porque también la mujer soltera ha de tener un hogar— es un ámbito particularmente propicio para el crecimiento de la personalidad. La atención prestada a su familia será siempre para la mujer su mayor dignidad: en el cuidado de su marido y de sus hijos o, para hablar en términos más generales, en su trabajo por crear en torno suyo un ambiente acogedor y formativo, la mujer cumple lo más insustituible de su misión y, en consecuencia, puede alcanzar ahí su perfección personal (Balaguer, 2001: 176).

Observamos, nuevamente, la mujer supeditada al hogar, constructora de la familia y consagrada al matrimonio para encontrar el camino hacia Dios (Balaguer, 2001: 209), tal como sostenía Fray Luis de León en el apartado anterior. Balaguer aclara que esto no quiere decir que se oponga a la participación en otros aspectos de la vida social, pero podrá lograrlo siempre que esté «humana y profesionalmente preparada» en su condición femenina (Balaguer, 2001: 176-177). La idea de que la mujer debe prepararse para salir a flote en la sociedad vuelve a reiterarse, tal como lo pretendía Vives. La germinación de la mujer como tal en la sociedad no viene solamente de la mano del crecimiento físico, sino que además es moldeado nuevamente por la cultura y su contexto.

La mujer está llamada a llevar a la familia, a la sociedad civil, a la Iglesia, algo característico que le es propio y que solo ella puede dar: su delicada ternura, su generosidad inalcanzable, su amor por lo concreto, su agudeza de ingenio, su capacidad de intuición, su piedad profunda y sencilla, su tenacidad... la femineidad no es auténtica si no advierte la hermosura de esa aportación insustituible, y no la incorpora a la propia vida (Balaguer, 2001: 177-178).

El concepto de femineidad o el género femineino en sí es asimilado nuevamente a la *naturaleza*: lo intuitivo, lo sensible, la capacidad de dar; en tanto que lo masculino y su género se asocia al quehacer: la razón, el poder en sí capaz de dominar esa naturaleza sensible e intuitiva, el receptor de esa sensibilidad. Con esto viene aparejado el concepto de fidelidad, necesario, de forma unilateral: de parte de la mujer al hombre; para que el estrecho lazo no se pervierta y termine por resquebrajar el sistema familiar. Este tipo de educación ejemplar busca la formación de una labor femineina que consiste en desarrollar alguno de los siguientes puntos seguidos —al menos teóricamente— por la doctrina del Opus Dei.

a) *La madre como la profesora del hogar*. Esta labor no tan visualizada en el siglo XVII es eficaz actualmente. Balaguer, sostiene que la mujer, en algunos casos, actúa con más eficacia educadora que algunos catedráticos de la universidad. En este sentido, Balaguer hace hincapié en aquella madre de familia numerosa

4 «La mujer en la vida del mundo y de la Iglesia». Entrevista realizada por Pilar Salcedo. Publicada en Telva (Madrid) el 1-III-1968.

(Balaguer, 2001: 181). El Opus Dei prohíbe el uso de las píldoras anticonceptivas, las relaciones sexuales ante y extramatrimoniales, entre otras cosas; y así, presenta la familia, a partir del matrimonio, como el dispositivo ejemplar para extender la visión de la sociedad de un sector particular.

b) *Preparación de la mujer para el matrimonio*. «El Opus Dei ha hecho del matrimonio un camino divino, una vocación, y esto tiene muchas consecuencias para la santificación personal y para el apostolado. Llevo casi cuarenta años predicando el sentido vocacional del matrimonio» (Balaguer, 2001: 186). Con esto, se asemeja Balaguer a lo que sostenían los manuales renacentistas. El Opus Dei justifica las relaciones matrimoniales por el orden divino, asegurando la procreación de una clase social determinada que pretende, por medio de este plan de fertilidad, ser numerosa.

El primer apostolado de este mecanismo está en el hogar. Las personas «deben comprender la obra sobrenatural que implica la fundación de una familia, la educación de los hijos, la irradiación cristiana en la sociedad. De esta conciencia de la propia misión dependen en gran parte la eficacia y el éxito de su vida: su felicidad» (Balaguer, 2001: 187). Con estos postulados, este grupo de poder, parece transponer el poder divino que poseía antiguamente la nobleza a la familia contemporánea. Así, la mujer debe ser educada para la realización del matrimonio, que la llevará a ser articuladora de la familia procedente del mismo.

c) *Conciliación de matrimonio y virginidad*. «La mayor excelencia del celibato es doctrina de fe de la iglesia» (Balaguer, 2001: 188). La virginidad continúa, como en el siglo XVII, siendo el valor fundamental de la sexualidad dentro de la religión católica, con la salvedad que atribuye Balaguer para el Opus Dei: la combinación del celibato con el matrimonio. «En el Opus Dei hemos procedido siempre de otro modo —dejando muy clara la razón de ser y la excelencia del celibato apostólico— hemos señalado el matrimonio como *camino divino* en la tierra» (Balaguer, 2001: 189). El matrimonio será, entonces el elemento privilegiado de esta doctrina de la iglesia católica, mediante él quedarán certificadas las relaciones sexuales, que no serán otras que las matrimoniales.

En conclusión, el vínculo matrimonial, canonizado desde la Antigüedad, es travestido de diversas maneras a través de las distintas épocas en las cuales funciona de acuerdo con las necesidades de las clases dominantes, afectando e influenciando, a su vez, a los demás sectores de la sociedad. Lo mismo ha sucedido con el papel que desempeña la mujer en dicho vínculo. Asimismo, puede observarse cómo algunos postulados de la Iglesia Católica en cuanto al vínculo matrimonial han sobrevivido y se han perpetuado a través de los años. Las formas de enseñanza, la moral sexual habilitada por el mismo, los mecanismos que sostienen el poder con que esta institución avasalla algunos ámbitos sociales operan como elementos que normalizan las prácticas de los individuos frente al mismo, en especial el rol de la mujer.

Con este breve análisis que no pasa, por ahora, de algunas hipótesis, puede sondearse de qué manera es posible observar la reincidencia de los postulados

del siglo XVII y en qué sentido Cervantes se hace presente llamándonos la atención sobre estos moldes, que una vez expuestos, quedan al servicio del análisis crítico que desee realizar el *preocupado lector*. Los tabúes del sexo, la educación que se imparte y se ha impartido a la mujer en cuanto a su expresión sexual, todos los ojos puestos en el cuidado del cuerpo y la sexualidad, garantizan la vigencia de algunas advertencias cervantinas. «Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada» (Foucault, 2010 I: 12).

Bibliografía

- Casalduero, Joaquín. 1974. *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*. Madrid: Gredos.
- Cervantes, Miguel de. 2004. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta.
- . 1998. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Losada.
- Chul, Park. 1999. «Libertad femenina en los entremeses», en AC, XXXV.
- De Azcárate Ristorti, Isabel. 1985. «La mujer en los “Coloquios” de Erasmo de Róterdam», en *Anales de la Universidad de Cádiz*, n.º 2: 279-294.
- de Balaguer, Escrivá. 2001. *Conversaciones con Monseñor Escrivá de Balaguer*. Madrid: Rialp.
- De León, Fray Luis. 1957. *La perfecta casada*. Madrid: Espasa Calpe.
- Dunn, Peter. 1973. «Las “Novelas ejemplares”», en Avallé Arce, J. B.; Riley, E. C. (eds.) *Suma Cervantina*. Londres: Tamesis: 81-118.
- El Saffar, Ruth S. 1974. *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Foucault, Michel. 2010. *Historia de la sexualidad*, 2 vols, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Forbath, Peter. 2001. «¿Por qué nació el Opus Dei?», en *Conversaciones con Mons. Escrivá de Balaguer*. Madrid: RIALP: 65-87.
- Freud, Sigmund. 1988. «El malestar de la cultura» en *Obras completas*, Tomo XVII, Buenos Aires: Hispamérica: 3017-3067.
- Garrigó, Andrés, 2001. «La Universidad al servicio de la sociedad actual» en *Conversaciones con Mons. Escrivá de Balaguer*. Madrid: RIALP: 155-173.
- Radakovich, Rosario. 2011. *Retrato cultural del Uruguay*. Montevideo, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de la República.
- Salcedo, Pilar. 2011. «La mujer en la vida del mundo y de la iglesia», en *Conversaciones con Mons. Escrivá de Balaguer*. Madrid: RIALP: 175-231.
- Trento, Concilio de. *Decreto El Sacramento del Matrimonio* Sesión XXIV, disponible en <<http://multimedios.org/docs/d000436/p000004.htm#3-po.12>>.
- Vives, Juan Luis. 1944. *La formación de la mujer cristiana*. Valencia: Adjuntment de Valencia.

Niveles de sentido de la muerte amorosa: el episodio de Marcela y Grisóstomo desde una perspectiva de género¹

FRANCIS M. SANTANA DA CUÑA²

Desde la publicación de la obra más conocida de Cervantes se han acumulado una larga serie de lecturas acerca del episodio de Grisóstomo y Marcela. Sin embargo, en un comienzo, estos se inclinaron a hacer suyas las acusaciones de que se hacía objeto al personaje de la joven pastora. La lectura del episodio desde una perspectiva de género solo se han comenzado a elaborar en un tiempo bastante reciente.

Se intentará aquí dar cuenta de algunos aspectos que componen una postura ‘subversiva’ de Marcela frente a la actitud fuertemente represiva ejercida por una comunidad que, en su discurso (hecho de voces únicamente masculinas), termina por deshumanizar a la joven, parangonándola con la imagen de la muerte. El giro retórico experimentado por las acusaciones de la población se convierte en una curiosa herramienta de auto victimización que señala a la joven como agresora y a la comunidad como víctima.

El sentido asumido por la serie de contraposiciones de Marcela con otros personajes (femeninos y masculinos) en el sepelio de los restos de Grisóstomo, se transforma en una ocasión privilegiada para lanzar una mirada sobre esos mecanismos de control social interiorizados por los componentes de la sociedad.

La emblemática tumba de Grisóstomo

Siguiendo dos categorías que Crida Álvarez encuentra en el *Quijote*, la historia de Marcela y Grisóstomo ofrece la oportunidad de reconocer el «idealismo» y la «mundanidad» pujando en torno a las relaciones humanas: la vida de una joven mujer y la violencia de la que es objeto por la comunidad, en concreto desde la parte masculina (Crida Álvarez, 2001: 175). Julián de Olivares sostiene que «cuando el siglo dieciséis se acercaba a su fin, el juego [del amor] cortés pasó de moda y hasta llegó a ser motivo de ridículo». Si hasta ese momento había

1 El presente trabajo recoge una serie de resultados de una investigación realizada en el marco del seminario «Cuerpo y poder de la Edad Media a la Modernidad» brindado por el Departamento de Historia Universal de la FHCE (Udelar), en el año 2010, y orientado por Andrea Gayoso y Lourdes Peruchena.

2 Estudiante avanzado de la Licenciatura en Historia, FHCE, Udelar.

mantenido su vigencia temática, era precisamente porque «se trataba de un “juego” que se podía tomar de manera tanto seria como frívola». El final del siglo XVI y el transcurso del XVII presenciaron el derrumbe estrepitoso del poder español en materia política y económica, lo cual paralelamente «acentuaba la agitación moral y espiritual; el optimismo de la nación se estaba desvaneciendo para dar paso a la amargura, el cinismo y la resignación. Una atmósfera de desengaño comenzaba a prevalecer en el espíritu español» (Olivares, 1995: 1-2).

A poco de comenzar sus aventuras, Don Quijote y Sancho inician un viaje en el marco del cual se enteran de la historia de Grisóstomo y Marcela por boca de un cabrero (Cervantes, 2004. I, XII: 103-104). La muerte del joven concita el interés de la comunidad, que se conmueve y sensibiliza con su sufrimiento. Don Quijote se preocupará por conocer el motivo del mismo. La importancia destinada al comentario, al relato de los sucesos y a la descripción de los personajes evidencia la dimensión del impacto causado por los sucesos en esa comarca. La conducta de los personajes remueve y escandaliza a los varones de la región.

Al respecto, Belting señala que la tumba es «el lugar donde la vida y la muerte se encuentran». Es además un «lugar de memoria» y «no es solo un lugar de reposo, sino también el lugar de una acción: un lugar en el que “el tiempo de la muerte” se inventa de nuevo. El entierro como institución es una repetición gráfica de la muerte» (Cervantes, 2005). Es allí que «el muerto encuentra su lugar en el entorno social». En el caso concreto del pasaje analizado, la sola presencia de Marcela, parangonada con la muerte, y de los amigos del difunto recordando los sucesos, parece encajar a la perfección con este esquema de análisis. La reacción adversa de los presentes para con la joven ausente no deja de coincidir con una visión de «fraternidad masculina» mencionada por Belting, ya que el «entierro une a los deudos con el difunto bajo la ley de las costumbres» (Belting, 2007).

El entierro se presenta como una expresión de poder por parte de la parte masculina de la colectividad, que choca con la presencia de una joven que se rebela contra ese poder. Los testigos presentan la «imagen del muerto» y esta se inserta en un rito de poder por aparecer dotado de una carga simbólica. Las imágenes de los muertos desempeñan un papel activo en el ritual del entierro, de manera similar la propia tumba, que simbolizaba el recuerdo. Estas imágenes preservaban a los muertos para el futuro de la sociedad a la que pertenecen, y por ello pueden representar el poder en las generaciones vivas de descendientes. La muerte, el muerto, el orden social vigente y el poder aparecen íntimamente relacionados, dado que en

la tumba se advierte antes el orden social de un grupo humano que sus ideas acerca de la muerte, ya que estas tienen un origen social. El «derecho a la tumba» aparece una y otra vez como un privilegio especial que no se confería a cualquiera. Esto funciona a veces incluso para el «derecho a la muerte» [...]. De este modo, la muerte, que por naturaleza asocial, se convirtió en un elemento del orden social. Algo similar ocurre con las mencionadas imágenes en las tumbas, que proporcionan nuevamente al difunto

una identidad social. Como es sabido, la muerte debe buscarse entre los vivos, que gustan tanto de administrarla (Belting, 2007: 194-195).

El amigo de Grisóstomo, compañero de estudios y, por tanto, formado intelectualmente, será quien aparezca encargado de «recrear» la tragedia de Grisóstomo durante el sepelio, lo cual bien puede ser tomado como una forma de «apoderarse de la muerte», de «apropiación de la verdad» o del discurso sobre la muerte por parte de un joven varón que se transforma en el portavoz de la comunidad masculina en nombre del conjunto de esta, ya que no existe una sola voz femenina que se alce en oposición a excepción de la propia Marcela.

James Casey remarca la importancia de estas ceremonias en torno al cuerpo de los muertos en la España moderna:

Efectivamente la muerte representaba una oportunidad de primer orden para que se expresara la solidaridad de amigos y colaboradores. [...] Los funerales eran asuntos dramáticos: las plañideras descritas por el viajero Lalaing en 1501-1503, el caballero arrastrando el estandarte de su camarada muerto por el polvo mientras una muchedumbre lanzaba ritualmente su escudo al suelo... Las procesiones quizás alcanzaron un punto culminante durante el Barroco [...] Mientras que el cadáver debía ser enterrado el día siguiente después de la muerte, tenían lugar elaboradas reuniones del clan para expresar la solidaridad con los familiares del difunto durante algún tiempo después del entierro (Casey, 2001: 296).

La escena de la obra cuadra con la descripción de Casey. La tumba de Grisóstomo representa mucho más de lo que a simple vista y en primera instancia pudiera pensarse. Señala la valoración que la comunidad otorga a la vida y sobre todo a la forma de muerte de Grisóstomo y el contexto en que esta se dio. La relevancia de los acontecimientos está dada por el reconocimiento que la comunidad le brinda, a expensas de la joven mujer que el muerto amara.

La muerte no es solo asunto de los muertos sino que es ante todo cuestión de los vivos. Son estos quienes dan sepultura al fallecido y quienes se lamentan o celebran su desaparición física. Quienes se reúnen en torno al cuerpo y dan un sentido a la vida y a la desaparición física del muerto. Debe tenerse en cuenta que al «igual que cualquier otro acontecimiento de la vida, la muerte no era solo un hecho individual, sino que formaba parte de la comunidad, que se involucra a todos los niveles, de manera evidente, en diferentes ritos y ceremonias» (Usunáriz, 2004: 111).

En el siglo XVII, la muerte cobra una relevante significación social, en cuyo contexto pueden leerse una serie de prácticas, de sensibilidades sociales que, al igual que la concepción del cuerpo, no son absolutas y dependen de cada época, grupo social y cultura. La presentación de Grisóstomo a través del relato de los testigos recrea su muerte, pero también conocemos su vida gracias a que ha muerto: la muerte es la puerta misma de su entrada en la obra y a una verdadera conmoción en la comarca. El final de la vida del joven inicia su historia, dando lugar a un ciclo de presentación de su persona, su camino en la vida y sus características.

La muerte de Grisóstomo es ocasión para la recreación de su vida por parte de quienes lo conocieron. Son estos quienes relatan, describen e interpretan el sentido de la vida y de la muerte del joven. El cabrero Pedro conmemora la trayectoria vital del joven sobre la base de lo que el conjunto de la comunidad conoce de él. No debe olvidarse que tratándose de una comunidad dónde la mayoría de sus integrantes solía pasar toda su vida, no resultaba extraño que los vecinos conocieran la vida de todos (I, XII: 100).³

Además de esto, el cambio abrupto en la orientación de la vida, y en la misma muerte de Grisóstomo aparece ligado a la persona de Marcela. Lo trágico no era tanto su muerte como su vida; en este caso, su padecimiento por motivo de la joven. La muerte solamente se transforma en su modo de escape de esa opresión insostenible. Ella, a su vez, está signada por las voces masculinas como una presencia trágica y poderosa. Julián de Olivares destaca que la «muerte es atractiva porque puede liberar [al hombre] de una existencia opresiva» (Olivares, 1995: 143).

Por otra parte, los testigos posicionan socialmente a la joven en un lugar superior respecto al varón, por lo tanto, el estatus social de ambos no hubiera sido obstáculo para que ambos entablaran una relación y contrajeran matrimonio (I, XII: 106-102). La belleza de la mujer es heredada de su madre, en quien venía acompañada con gestos de bondad hacia los pobres de la comunidad. El aspecto físico aparece como un signo positivo: la comunidad la admira, la aprecia, la respeta. Sin embargo, es tal esa belleza y el amor que despierta su bondad que, al fallecer ella, el esposo muere poco después, presumiblemente de tristeza. Marcela hereda esa belleza física materna e incluso la supera desde temprana edad. Son muchos quienes se aproximan a ella pidiendo su mano para adquirir así sus posesiones heredadas y su belleza física. Sin embargo, estos hombres se encuentran con que un sacerdote y tutor de Marcela (otro hombre) frena sus intenciones.

En virtud de la belleza exterior, la comunidad aguardaba que Marcela ejerciera el mismo rol que su madre: esposa de un hombre de buena posición social, madre de los hijos de este y que practicara la caridad con los pobres. Aceptar ese 'destino' era mantener el 'equilibrio' existente. Sin embargo, Marcela le da un sentido totalmente diferente a su extremada belleza, lo que lesiona profundamente a la comunidad y en particular a sus integrantes varones. La misma aparición de la joven resulta signada de modo nefasto, casi que anunciando cierta perversidad: su madre muere al darla a luz.

3 Cervantes, M. de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*. En las referencias, I corresponde a la Primera Parte del *Quijote*; XIV corresponde al número de capítulo. Todas las citas corresponden a edición anotada de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Prólogo de Marcos Morínigo. Buenos Aires: Eudeba, 2005, 2.^a ed. [1.^a ed., 1969]

Disciplinamiento y subversión de Marcela

Michel Foucault señaló que:

la disciplina fija los procedimientos de adiestramiento progresivo y control permanente y por último, a partir de ahí, distingue entre quienes serán calificados como ineptos e incapaces y los demás. Es decir que sobre esa base hace una partición entre lo normal y lo anormal. La normalización disciplinaria consiste en plantear ante todo un modelo óptimo que se construye en función de determinado resultado, y la operación de normalización disciplinaria pasa por intentar que la gente, los gestos y los actos se ajusten a ese modelo; lo normal es, precisamente, lo que es capaz de adecuarse a esa norma, y lo anormal, lo que es incapaz de hacerlo. En otras palabras, lo primero y fundamental en la normalización disciplinaria no es lo normal y lo anormal, sino la norma (Foucault, 2006: 75-76).

En ese sentido, la madre de Marcela vendría a representar el comportamiento normal en tanto se ajusta a la norma, y el de Marcela, el que no se ajusta, o sea, el 'anormal'. Lo esperado era que una mujer, al llegar a la edad adulta, aceptara casarse con un hombre de su misma condición social y de similar belleza.

El *Quijote* aparece en un período histórico en el cual se daba una serie de reflexiones acerca de cómo las personas controlaban a otras y cómo se controlaban a sí mismas, lo que puede servir para pensar la historia de Marcela y Grisóstomo. A partir del XVI y en todo el período que va, a grandes rasgos, de mediados de ese siglo hasta fines del siglo XVIII, vemos el desarrollo y el florecimiento de una serie muy considerable de tratados que ya no se muestran exactamente como consejos al príncipe y tampoco, aún, como ciencia de la política, pero que, entre el consejo al príncipe y el tratado de ciencia política, se presentan como artes de gobernar. Me parece que, en términos generales, el problema del 'gobierno' estalla en el siglo XVI, de manera simultánea, acerca de muchas cuestiones diferentes y con múltiples aspectos. El problema, por ejemplo, del gobierno de sí mismo. El retorno al estoicismo gira, en el siglo XVI, alrededor de esta reactualización del problema: cómo gobernarse a sí mismo. Igualmente, el problema del gobierno de las almas y las conductas, que fue, claro está, todo el problema de la pastoral católica y protestante. ¿Cómo gobernarse, cómo ser gobernado, cómo gobernar a los otros, por quién se debe aceptar ser gobernado, cómo hacer para ser el mejor gobernante posible? Todos esos problemas, en su intensidad y también en su multiplicidad, son muy característicos del siglo XVI (Foucault, 2006:110).⁴

Marcela se gobierna a sí misma, se muestra dispuesta a orientar su destino más allá de las apreciaciones del resto de la comunidad. Por su parte, Grisóstomo es presentado como una persona afectivamente vulnerable ante la belleza de la

4 A su vez proliferan, en la época, escritos 'normalizando' el comportamiento femenino, estableciendo normas y pautas de conducta para un buen gobierno de sí mismas, en acuerdo con las expectativas morales y culturales de la sociedad patriarcal. Se trata de manuales de conducta que, bajo diversos moldes, establecen el 'deber ser' femenino. Ver Cacho, 1995: 177-213.

mujer, pendiente de esta y dependiente de si ella le corresponde o no. El joven pierde el control de sí mismo al punto que pierde el deseo de vivir y termina acabando con su vida, y el suicidio es una forma desesperada e *in extremis* de control sobre su cuerpo. Sin embargo, todos los amigos y hombres que lo respetaban parecen coincidir en que la culpable de la muerte es la joven. Desde la perspectiva de los reunidos ante la tumba, su muerte parece no poder explicarse sin la mención de Marcela, quien gana un protagonismo que le es otorgado por parte de todos aquellos que conocieron a Grisóstomo u oyeron hablar de su historia. El difunto aparece como una mera víctima, un mero receptor de las acciones y decisiones de la mujer.

Foucault agregó que en la literatura que surge como respuesta a Maquiavelo aparecen diversos tipos de gobernantes y áreas a ser gobernadas: «la gente que gobierna, la práctica del gobierno, se ve por una parte que son prácticas múltiples, pues muchas personas gobiernan: el padre de familia, el superior de un convento, el pedagogo, el maestro sobre el niño o el discípulo; hay en consecuencia muchos gobiernos» (Foucault, 2006: 117). Por lo tanto, no es de extrañar una escena en la cual una mujer se muestra gobernándose a sí misma y desafía el dominio que sobre ella pretende ejercer la comunidad masculina. Este tipo de respuesta ‘subversiva’ tiene vinculación con el ‘estatus de las mujeres’:

Las rebeliones de conducta tienen su especificidad. Son sin duda distintas de las revueltas políticas contra el poder en cuanto este ejerce una soberanía, distintas también de las revueltas económicas contra el poder, en la forma y en el objetivo. Hay rebeliones de conducta. Y, después de todo, la más grande de las rebeliones de conducta vividas por el Occidente cristiano fue la de Lutero, y es bien sabido que en un inicio no era ni económica ni política. Pero que esas luchas y esas resistencias de conducta fueran específicas no quiere decir que hayan quedado separadas o aisladas unas de otras. En realidad, siempre o casi siempre están ligadas a otros conflictos u otros problemas. Puede comprobarse que esas rebeliones y resistencias de conducta están ligadas a un problema muy diferente pero crucial, que fue el del estatus de las mujeres. Y con frecuencia constatamos la conexión de esas rebeliones con dicho problema de las mujeres, su estatus en la sociedad, sea civil o religiosa. Vemos florecer las rebeliones de conductas en los conventos femeninos. Por muy específicas que sean en su forma y su objetivo, esas rebeliones de conducta nunca son autónomas, sea cual fuere el carácter descifrado de su especificidad (Foucault, 2006: 227-229; 232). La resistencia planteada por Marcela no funciona de un modo antisistémico, sino que es compatible con el sistema de control social e incluso es funcional a él. La joven lo cuestiona, pero también es cierto que su mismo desafío aparece provisto de una serie de aditamentos dramáticos que hacen de su aventura personal una monstruosidad a los ojos de la comunidad. La vida de Marcela, su decisión de no casarse y de vivir a su modo, recuerdan a la comunidad que es necesario mantener ciertas costumbres, ciertas tradiciones, ciertas reglas que garantizan su bienestar.

Judith Butler señala que una «manera en que el poder se perpetúa y se oculta es a través del establecimiento de una relación externa o arbitraria entre poder (entendido como represión o dominación) y sexo (entendido como una energía valiente pero obstruida que espera el desahogo o una autoexpresión auténtica)». Se trata de un proceso de construcción de «categoría de “sexo” y la diferencia sexual dentro del discurso como rasgos necesarios para la identidad corporal». Butler plantea, siguiendo las argumentaciones de Foucault, que el cuerpo adquiere significado dentro del discurso solo en el contexto de las relaciones de poder. La sexualidad es una organización históricamente específica de poder, discurso, cuerpos y afectividad. Como tal, la sexualidad produce el ‘sexo’ como un concepto artificial que efectivamente extiende y disfraza las relaciones de poder responsables de su génesis. La misma autora destaca la vinculación directa entre estar sexuado y las normativas que rigen el comportamiento de las personas, dicha relación no es casual. Estar sexuado, significa estar sujeto a una serie de reglamentaciones sociales y mantener que la ley que dirige esas reglamentaciones es tanto el principio formativo del sexo, el género, los placeres y los deseos, como el principio hermenéutico de la autointerpretación. Así, la categoría de sexo es inevitablemente reglamentadora, y todo análisis que haga a esa categoría presupositiva extiende sin reservas y legitima más esa estrategia reglamentadora como un régimen de poder/conocimiento.

En el caso de Marcela nos encontramos ante lo que Butler define como «las estrategias reglamentadoras de la categorización sexual» (Butler, 2001: 125; 128-129). Si existe una ‘represión’, también existe una ‘subversión’, dado que la primera genera la segunda. El caso de Marcela aparece como una manifestación subversiva de dicho esquema.

Foucault realizó una serie de apreciaciones sobre el ascetismo que guarda puntos de contacto interesantes a la hora de analizar el comportamiento de Marcela:

El efecto, ¿qué había en el ascetismo que era incompatible con la obediencia, o qué había en esta que era esencialmente antiascético? Creo que la ascesis, en primer lugar, es un ejercicio de sí sobre sí, una suerte de cuerpo a cuerpo que el individuo libra consigo mismo y en el cual la autoridad de otro, la presencia, la mirada de otro son, si no imposibles, al menos, no necesarias. [...] El ascetismo es también una forma de desafío interior y de desafío al otro; [...] [a la vez, implica] un rechazo del cuerpo y, por lo tanto, de la materia, completamente incompatible con una estructura de pastorado que implique [...] una obediencia permanente, una renuncia a la voluntad y solo a la voluntad, y un despliegue de la conducta del individuo en el mundo [apareciendo bajo la forma de] una obediencia exasperada e invertida, convertida en dominio egoísta de sí (Foucault, 2006: 246-249).

No afirmo con esto que Marcela fuera una asceta, pero sí que aparece buscando su felicidad individual en la soledad de los bosques, alejada y ajena a la presencia masculina, negándose al placer sexual, entre otras cosas. En el texto cervantino, Pedro relata la sorpresa e indignación de la comarca frente al

comportamiento de la joven, y el modo en que esta termina transformándose, como consecuencia de su acto ‘subversivo’, en una verdadera calamidad para el pueblo. Desde el punto de vista de lo social, la actitud de Marcela representaba una subversión mayor aún, si tenemos en cuenta que ser hombre o mujer «significaba tener un rango social, un lugar en la sociedad, asumir un rol cultural, no “ser” orgánicamente de uno u otro de dos sexos inconmensurables. En otras palabras, con anterioridad al siglo XVII, el sexo era todavía una categoría socio-lógica y no ontológica» (Laqueur, 1990: 27-28). No debe olvidarse que la política, entendida en sentido amplio como competencia por el poder, «genera nuevas formas de constituir el sujeto y las realidades sociales en que los humanos viven. Este planteamiento formal incide necesariamente sobre la sexualidad y el orden social que la representa y legitima» (Laqueur, 1990: 32). Cuerpo, sexualidad y entorno social aparecen de un modo dinámico y esto explicaría la reacción de la comunidad masculina ante la joven mujer. La sexualidad no es una cualidad inherente de la carne que las diversas sociedades ensalzan o reprimen, es una forma de moldear el yo «en la experiencia de la carne», que en sí misma está «constituida desde y en torno a ciertas formas de conducta». Estas formas, existen en relación con sistemas históricamente precisos de conocimiento, con reglas de que es o no es natural, y con lo que Foucault llama «un modo de relación entre el individuo y el sí mismo que le capacita para reconocerse como sujeto sexual entre los demás» (Laqueur, 1990: 36-37). Lo concebido como ‘natural’, desde la perspectiva de la comunidad del lugar, hubiera sido que Marcela aceptara casarse con alguno de esos jóvenes considerados bellos y de su misma posición social. Hubiera sido esperable que concibiera hijos y que estos fueran la viva imagen de sus padres en lo corporal y en lo relativo a sus prácticas de relacionamiento. De ese modo se perpetuaría un sistema social vigente.

También afirma Foucault que

todo individuo que acepta las leyes de su país ha suscripto de hecho el contrato social, lo reconoce y lo prorroga a cada instante en su propio comportamiento, mientras que, al contrario, quien viola las leyes rompe ese contrato, se convierte en un extranjero en su propio país y cae por consiguiente en la órbita de las leyes penales que van a castigarlo, exiliarlo y en cierto modo matarlo. Quien delinque contra ese sujeto colectivo creado por el contrato social rompe sin duda este último y queda al margen de aquél (Foucault, 2006: 65).

En el caso del pasaje analizado, es Marcela quien surge virtualmente parangonada como una criminal que se transforma en extranjera en su tierra, una joven mujer que es presentada violando el contrato social al matar por medio de su belleza y su desdén. Una joven que rompe el equilibrio de la comunidad atormentando a los hombres de la misma y generando en primer lugar, deseo y, tras el despecho y la muerte de Grisóstomo, repudio.

Amenaza a la estabilidad del sistema social vigente

Como se señaló, Marcela se rehúsa a casarse y a conformar una familia siguiendo el modelo de sus padres. ¿Por qué habría de generar tal conmoción semejante actitud, dejando momentáneamente el tema de las repercusiones más visibles de su actitud en la angustia generada entre la población masculina del lugar? Es posible encontrar algunas respuestas en una serie de consideraciones que Casey realiza al conceptuar la importancia de la conformación de la familia en el escenario hispánico moderno. Dicho autor sostiene que en «España, como en el resto de la Europa tradicional, el individuo estaba envuelto por la estructura colectiva de la sociedad. De estas instituciones colectivas una de las más poderosas era la familia» (Casey, 2001: 291). En ese contexto, el matrimonio (al que Marcela no quería acceder) jugaba un papel crucial como sostén de la estructura social, ya que implicaba la movilización de una red de intermediarios y reforzaba la estructura clásica de la sociedad española. Como era tanta la propiedad empeñada a las mujeres, sus alianzas eran de suma importancia para el restablecimiento del estatus familiar en cada nueva generación y por ello «más frecuentemente las dispensas parecen reflejar simplemente el estrecho círculo de amistades dentro del cual se movía la familia, y la elección de una novia reflejaba el deseo de consolidar lazos de vecindad existentes» (Casey, 2001: 305; 307). Comportamientos como el de Marcela, lejos de contribuir a la conservación de la ‘armonía social’ se convertían en un motivo de conmoción, de disputas, de violencia y hasta de muerte.

José María Imízcoz señala el peso de las relaciones ‘directas’ entre las personas de una misma región, de un mismo nivel social. La actitud de Marcela no hacía más que trastocar este estado de cosas:

En aquella sociedad, las acciones colectivas, empresas, economías, luchas por el poder, dinámicas sociales y políticas se articulaban siguiendo una red de relaciones privilegiadas. Las agrupaciones o redes sociales venían dadas por las relaciones efectivas entre las personas. Los hombres y mujeres se hallaban vinculados unos a otros por diversos lazos personales, principalmente por los vínculos de familia y parentesco, de linaje y clan, de amistad y de paisanaje, de señorío y de clientelismo. Estos lazos vinculaban a unas personas con otras en redes sociales o grupos que no llegaban a constituir ‘comunidades’ institucionalizadas jurídicamente como tales, pero que configuraban la trama grupal de aquella sociedad. Unos eran vínculos primeros, más inmediatos, otros resultaban de la articulación más amplia de los anteriores, pero unos con otros tejían la trama de una sociedad. Estos vínculos agrupaban de forma privilegiada a los actores individuales en conjuntos de individuos relacionados entre ellos y que podrían actuar como actores colectivos (Imízcoz, 2004: 55).

Este panorama propicia la reacción en contra de Marcela por parte de los hombres de la comunidad de diverso nivel social que se congregan en procesión ante la tumba del joven fallecido y venerado casi como un mártir.

Los lazos —dice Imízcoz— vinculaban a gentes de estatuto diferente en posiciones de autoridad y subordinación. El vínculo no se establecía sobre la base de la igualdad, de las características individuales semejantes, como una relación entre iguales, y las separaciones no disociaban a los individuos diferentes sino a los diferentes conjuntos. Se trataba de vínculos jerárquicos que establecían las diferencias internas de posición y de atribuciones. Esta jerarquía era la forma propia del grupo o comunidad, su modo de organización, y no un valor abstracto impuesto desde fuera (Imízcoz, 2004: 57).

Se trataba de sociedades jerárquicas. En ese contexto hay diferencia, pero no separación. Se da una caracterización basada en la presencia de estrechos vínculos de autoridad y de dependencia, de paternalismo y de deferencia, de dominio y de subordinación, incluso en círculos sociales que hoy parecen relativamente igualitarios, como la familia y el parentesco (Imízcoz, 2004: 57).

Esta serie de niveles jerárquicos incluía a las categorías de hombres y mujeres y las primeras quedaban bajo la supervisión de los primeros. El posicionamiento de la joven la colocaba en contra de este esquema de poder, a la vez que parecía truncar esa madeja de relacionamiento entre familias desde el mismo momento en que sus bienes, su apellido, su familia quedarían ‘por fuera’ del juego de alianzas matrimoniales. Considerando que esto era un elemento clave para el relacionamiento y la estabilidad de la realidad social española, esa desviación podía aparecer como imperdonable.

La alianza matrimonial de Marcela con Grisóstomo o cualquiera de los pretendientes de su mismo nivel social hubiera conformado la unión de dos grandes patrimonios familiares a través de la conformación de una nueva familia, por medio de la alianza entre las familias de ambos, reproduciendo el sistema. Otro elemento que creo oportuno destacar en este pasaje es el rol de la ‘opinión pública’. La comunidad controla la vida de sus integrantes y se autorrestringe. La comunicación boca a boca, las habladurías, son prácticas de suma importancia para entender el accionar social:

Y a fe que se dijo esto más de un corrillo en el pueblo, en alabanza del buen sacerdote; que quiero que sepa, señor andante, que en estos lugares cortos de todo se trata y de todo se murmura, y tened para vos, como yo tengo para mí, que debía de ser demasíadamente bueno el clérigo que obliga a sus feligreses a que digan bien de él, especialmente en las aldeas (I, XII: 107).

El entierro de Grisóstomo se transforma en la noticia de mayor relevancia del pueblo, dada las circunstancias de su muerte en relación directa con la belleza de la joven Marcela y del comportamiento de esta. A eso se suma el hecho de que Grisóstomo contara con numerosos amigos, acentuándose esa idea de la ‘confraternidad masculina’ ya mencionada. Quienes marchan hacia el entierro dan cuenta de la repercusión de la actitud ‘subversiva’ de la joven mujer:

Uno de los de a caballo, hablando con su compañero, le dijo: —Paréceme, señor Vivaldo, que tenemos de dar por bien empleada la tardanza que

hiciéramos en ver este famoso entierro, que no podrá dejar de ser famoso, según estos pastores nos han contado extrañezas, así del muerto pastor como de la pastora homicida (I, XIII: 104).

Prueba de la repercusión de los sucesos en la comarca y del modo en que la habladuría actúa efectivamente es la forma en que el suceso es contado a Don Quijote (I, XIII: 104-105).

Marcela deshumanizada

La joven es parangonada con la muerte y se alza casi personificándola.⁵ El amigo personal del suicida lo da a entender al referirse a Marcela en los siguientes términos:

Allí me dijo él que vio la primera vez a aquella enemiga mortal del linaje humano, y allí fue también donde la primera vez le declaró su pensamiento, tan honesto, tan enamorado, y allí fue la última vez donde Marcela le acabó de desengañar y desdeñar, de suerte que puso fin a la tragedia de su miserable vida (I, XIII: 110).

Marcela actúa como una manifestación de contrapoder que deja en evidencia la violencia misma de las normas interiorizadas por la comunidad, propagadas y defendidas de modo visceral por esta como un modo de vida ‘normal’, ‘natural’ y hasta ‘correcta’. Marin destaca que la capacidad de provocar la muerte, la posibilidad de generar la pérdida de la vida o la relación existente entre una persona y esa capacidad, es un poder en sí mismo. Ya que la amenaza virtual o real de una muerte, en sí misma posible o real, garantiza, en efecto, a los signos que dotan a la violencia ‘natural’ de representación social y política, su credibilidad coercitiva genera, indirectamente, el reforzamiento legitimador de su autoridad en la apariencia o en las circunstancias del cuerpo de poder (Marin, 1992: 435; 437).

Según Belting, en los tiempos renacentistas de Dürero y Leonardo se concibe que la «naturaleza creó en el cuerpo humano su obra maestra, pero con esto se desvía nuevamente la cuestión acerca de la persona que está encarnada en su propio cuerpo. Lo que se busca es una nueva separación del yo con respecto a su cuerpo, lo que será teorizado por Descartes» (Belting, 2007: 126). Cervantes menciona, por un lado, «cuerpos paradisiacamente hermosos», pero algunas figuras de su obra ponen en evidencia una clara separación entre cuerpo y alma, conflicto que puede encontrarse aun en el discurso de Marcela:

La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso. Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermocean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por solo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda? (I, XIV: 118).

5 «Las figuras corporales que no caben en ninguno de los géneros caen fuera de lo humano y, de hecho, constituyen el campo de los deshumanizado y lo abyecto contra lo cual se constituye en sí lo humano» (Butler, 2001: 142).

Existían una serie de atributos propios de una y otra parte del ser humano. Pero el cuerpo no determina el parecer del alma sino al revés: el alma guía al cuerpo, lo condiciona, lo conduce y hasta oculta o disimula sus hermosuras. La misma sensación que la comunidad experimentaba ante Marcela parecía confirmar su planteo: se sentían atraídos por la belleza de su cuerpo pero despreciaban su conducta, su ‘alma’.⁶

Al momento de lamentarse por la destrucción de los escritos del joven Grisóstomo se señala que la voluntad de este de que fueran quemados fue dispuesta una vez que ya había perdido la razón, consecuencia de la actitud y de la belleza de Marcela: «De mayor rigor y crueldad usaréis vos con ellos —dijo Vivaldo— que su mismo dueño, pues no es justo ni acertado que se cumpla la voluntad de quien lo que ordena va fuera de todo razonable discurso» (I: XIII: 110).

Acto seguido se desata una abierta violencia contra la joven mujer ‘subversiva’. Tomando como pretexto el sepelio de Grisóstomo se decide realizar una ceremonia que sirva de ejemplo para todos aquellos miembros de la comunidad que pretendan ensayar una actitud similar a la de la joven Marcela. Las expresiones de Vivaldo se muestran reveladoras a ese respecto:

Así que, señor Ambrosio, ya que deis el cuerpo de vuestro amigo a la tierra, no queráis dar sus escritos al olvido; que si él ordenó como agraviado, no es bien que vos cumpláis como indiscreto. Antes haced, dando la vida a estos papeles, que la tenga siempre la crueldad de Marcela, para que sirva de ejemplo, en los tiempos que están por venir, a los vivientes, para que se aparten y huyan de caer en semejantes despeñaderos; que ya sé yo, y los que aquí venimos, la historia deste vuestro enamorado y desesperado amigo, y sabemos la amistad vuestra, y la ocasión de su muerte, y lo que dejó mandado al acabar de la vida; de la cual lamentable historia se puede sacar cuánto haya sido la crueldad de Marcela, el amor de Grisóstomo, la fe de la amistad vuestra, con el paradero que tienen los que rienda suelta corren por la senda que el desvariado amor delante de los ojos les pone (I, XIII: 110-111).

De entre los papeles, Vivaldo extrae uno titulado «Canción desesperada». Ambrosio lo invita a leerlo, por estar cargado de una serie de significaciones que consideraba de suma importancia para la ocasión: «Ése es el último papel que escribió el desdichado; y, porque veáis, señor, en el término que le tenían sus desventuras, leedle de modo que seáis oído; que bien os dará lugar a ello el que se tardare en abrir sepultura» (I, XIII: 111).

Puede observarse una relación entre cuerpo y texto, que transita de la figura de Grisóstomo a la de Marcela. Si el cuerpo muerto (aunque presente) de

6 El cuerpo aparece «como soporte y maniquí de [...] acumulación de signos e insignias [...] cuerpo de representación». Hay una «fuerza depositada en los signos» y los sentidos no están fundados «en una ley natural» y «solo los verdaderos conversos [los] distinguirán». El cuerpo aparece como un símbolo en sí mismo y cargando un conjunto de símbolos que son interpretados por un cierto conjunto de personas que lo interpretan de la misma forma en que se da en el caso del «cuerpo del Rey» como cuerpo de poder (Marin, 1992: 436-437; 442; 444).

Grisóstomo se expresa en el texto de la «Canción desesperada», el cuerpo de Marcela irrumpe en escena con su discurso que es la consumación de su presencia y la apoteosis del personaje.

Acto seguido se realiza la lectura de la canción en la cual el joven despechado se presenta completamente preso de la desesperación causada por la influencia terrible de la belleza de Marcela, en conjunción con su actitud de rechazo a sus pretensiones. Grisóstomo pinta en su breve creación un panorama oscuro, dramático, lúgubre, y de total desprotección afectiva que no hace más que endilgarle a la joven Marcela una serie de potestades oscuras. La sola presencia y despecho de la mujer transformó la vida del joven varón en un verdadero calvario llevándolo hasta el mismísimo borde de la locura:

Ya que quieres cruel que se publique, de lengua en lengua y de una en otra gente, del áspero rigor tuyo fuerza, haré que el mismo infierno comunique al triste pecho mío un son doliente, con que el uso común de mi voz tuerza. Y al par de mi deseo, que se esfuerza a decir mi dolor y tus hazañas, de la espantable voz irá el acento, y en él mezcladas, por mayor tormento, pedazos de las miserables entrañas. Escucha, pues, y presta atento oído, [...] al ruido que de lo hondo de mi amargo pecho, llevado por un forzoso desvarío, por gusto mío sale y tu despecho (I, XIV: 112).

Los gestos de dolor, la exteriorización de este a través de lamentos adoptan formas alejadas de lo humano. El dolor actúa deshumanizando porque es provocado por una presencia femenina deshumanizada y a través de esta influencia el joven pierde su instinto de conservación y con él parte de su humanidad. El poder atribuido a la influencia de la joven aparece relacionado con estas manifestaciones monstruosas, casi infernales o demoníacas, con las que la mujer sería relacionada conforme avanzaban las ideas represivas. A lo largo de la canción, Grisóstomo da a entender el modo en el cual consumó su autoeliminación en medio de exclamaciones que señalaban su desesperación y la pérdida de la cordura debido al amor. Este extravío de la capacidad de reflexión por causa del amor es un tópico recurrente en la obra y en la literatura de la época, por lo menos desde el auge del género pastoril (Avalle-Arce, 1975). En este caso, se atribuye a Marcela la propiedad de privar del sano juicio a los hombres merced a su condición de mujer bella:

¿Quién no abrirá de par en par las puertas a la desconfianza, cuando mira descubierto el desdén, y las sospechas, ¡oh amarga conversión!, [...]? ¡Oh, en el reino de amor fieros tiranos celos, ponedme un hierro en estas manos! Dame, desdén, una torcida soga (I, XIV: 115).

Pero por otra parte, la misma belleza se muestra caracterizada por la potestad de privar a los hombres de su capacidad de raciocinio propiciando el castigo corporal y eventualmente la muerte, y la mujer aparece, a través de su belleza corporal, como un ser tremenda e inquietantemente poderoso.

Grisóstomo atribuye a Marcela placer en causar sufrimiento, transformándola en una presencia maléfica e inmisericorde. La extraña canción aparece

marcada por el deseo frustrado de poseer a la joven lo que puede relacionarse con el señalamiento de De Certeau acerca de que «el lenguaje del deseo» termina por desembocar en «el enrarecimiento paroxístico al que las operaciones conscientes conducen a todo enunciado cuando lo llevan hasta su “punto de ruptura”, de confusión y de pérdida». Pero aun puede llegar más lejos, ya que el «exceso, la fusión y finalmente la ausencia de lenguaje son los momentos sucesivos del movimiento que acarrea la enunciación hacia la voz y lo gestual, lugares desde donde habla ese aparecido que es el sujeto» (De Certeau, 2006: 281). El deseo desenfrenado del joven lleva al «punto de ruptura» que es la pérdida de la razón, a la confusión y a la pérdida de la vida, la silenciosa muerte que calla la voz del joven. Solo al momento del sepelio se recrean los sucesos y el joven «recobra el habla» ya que «hay historia allí donde hay un lugar» y ese sitio es el lugar elegido por Grisóstomo para ser sepultado, el sitio donde vio a Marcela por primera vez (De Certeau, 2006: 301).

El narrador señala que una serie de acusaciones lanzadas sobre Marcela la describían de un modo muy diferente a como hasta el momento fue presentada por las voces a cargo de quienes estuvo el relato inicial:

Bien les pareció, a los que escuchando habían, la canción de Grisóstomo, puesto que el que la leyó dijo que no le parecía que conformaba con la relación que él había oído del recato y bondad de Marcela, porque en ella se quejaba Grisóstomo de celos, sospechas y de ausencia, todo en perjuicio del buen crédito y buena fama de Marcela (I, XIV, 117).

Fue entonces Ambrosio, amigo del suicida, quien aclaró que estas acusaciones indebidas estaban explicadas por los desvaríos del joven. Nuevamente aparece aquí la pérdida de la capacidad de raciocinio como uno de los efectos nocivos de la belleza del cuerpo femenino:

cuando este desdichado escribió esta canción estaba ausente de Marcela, de quien él se había ausentado por su voluntad, por ver si usaba con él la ausencia de sus ordinarios fueros. Y, como al enamorado ausente no hay cosa que no le fátigue ni temor que no le dé alcance, así le fátigaban a Grisóstomo los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas (I, XIV, 117).

Acto seguido a esta serie de puntualizaciones, Ambrosio presenta a Marcela de un modo negativo señalando que era cruel, un poco arrogante y muy desdenosa. Quedaban así remarcados esos aspectos que a la vez la hacían deseable y repudiable, admirada y temida (I, XIV, 117).

En ese preciso momento, Marcela se hace presente en la escena luciendo la belleza de su figura desde lo alto de la peña y para sorpresa de todos los hombres presentes:

Una maravillosa visión —que tal parecía ella— que improvisamente se les ofreció a los ojos; y fue que, por cima de la peña donde se cavaba la sepultura, pareció la pastora Marcela, tan hermosa que pasaba a su fama su hermosura. Los que hasta entonces no la habían visto la miraban con

admiración y silencio, y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos que los que nunca la habían visto (I, XIV, 117).

Pasada esa primera impresión de sorpresa y deslumbramiento, el amigo del difunto reaccionó acusándola de ser la culpable de la muerte de aquel, personificándola como la muerte. A su vez, la respuesta de la joven invita a una relectura de las expresiones de Miguel Correa Mujica, en lo que tiene que ver con esa encendida proclama feminista. Su actitud no condice con los parámetros preilustrados, en los cuales las mujeres aparecían como portadoras de deseos sin límites, ya que «hasta en la Antigüedad, [se había asociado] la amistad con los hombres y la sexualidad con las mujeres. Las mujeres, cuyos deseos no conocían límites en el viejo estado de cosas y cuya razón ofrecía tan escasa resistencia a la pasión». Es la actitud de Grisóstomo la que se acomoda mejor a dicho esquema. El mismo Laqueur señala que, a fines del siglo XVIII, ese esquema ya parecía haber sido abandonado por otro, el cual se ajustaría, en cambio, al comportamiento de Marcela, ya que las mujeres pasaron a ser en muchas descripciones criaturas cuya vida reproductora completa podía transcurrir insensible a los placeres de la carne. Cuando a finales del siglo XVIII se apuntó la posibilidad de que «la mayoría de las mujeres no se preocuparan mucho de las sensaciones sexuales», la presencia o ausencia de orgasmo se convirtió en un indicador biológico de la diferencia sexual (Laqueur, 1990: 21). La postura adoptada por la joven representa un antecedente de ese cambio o un dato del comienzo del largo proceso de cambio en los esquemas de sensibilidad femeninos. En todo caso, Marcela no parece exhibir o desplegar deseos descontrolados nacidos de su cuerpo y de su persona, no parece desear entablar encuentros sexuales con hombres o mujeres de modo desenfrenado. Desata, en cambio, esos deseos descontrolados entre los varones del lugar.

Ese modo de relación de Marcela consigo misma y con su entorno, genera una reacción de fuerte cuestionamiento, ella proclama abiertamente su condición de mujer libre, no sujeta a ningún hombre o poder, y su deseo de conservar esa libertad y la distancia que mantiene con los hombres de la comunidad:

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. Los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas destes arroyos son mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras (I, XIV, 118).

Puede inferirse que Marcela no se identifica con las personas de la comunidad; no manifiesta desprecio, quizás sí indiferencia. En todo caso, la comunidad no alcanza a aceptar tal conducta en su propio seno, sino que señala la existencia de una ‘desertora’. La joven se desentiende de los sentimientos y deseos propiciados por la belleza física que la misma comunidad le atribuye: ella misma no se presenta como bella sino que menciona que los demás así la consideran. Tampoco adopta para sí los destinos que la comunidad esperan de ella. Al final de su discurso, Marcela se retira abruptamente, cancelando toda posibilidad de

respuesta de parte de los hombres reunidos en torno a la sepultura, dejando en claro que no necesita la aprobación de la colectividad masculina.

Conclusiones

Los grupos sociales interiorizan normas y se auto reprimen en sus conductas públicas y privadas, y esto ocurre a todos los niveles sociales, aunque se aprecia con mayor claridad en ciertos sectores que en otros.

Es curioso comprobar, en este caso, la inversión del habitual fenómeno de la mujer violentada. La comunidad masculina reacciona como las víctimas del accionar de la mujer y no se presenta ninguna opinión de otro punto de vista femenino que el de la propia involucrada, lo que de algún modo destaca más su voz aguerrida y solitaria. La supuesta agresión de Marcela pone al descubierto la existencia y la operatividad de una serie de mecanismos represivos y de relacionamiento complejos de la comunidad. La joven ensaya una conducta 'subversiva' contra el orden imperante, adoptando una serie de conductas que, en lo previo, deberían afectarla solamente a ella, pero que, en el marco de una comunidad integrada mayoritariamente por personas que escasamente salen de ella, resulta un cuestionamiento al mismo tiempo que un agravio intolerable.

Marcela no desea integrarse a la comunidad. No desea vivir en función de las expectativas cifradas en ella tomando como referencia los antecedentes de sus padres, su estatus social y su belleza física. De hecho, lo que inicialmente resultaba grato a los ojos de todos termina por adquirir un valor nefasto. Esto, porque ser portadora de semejantes características (vistas como cualidades) debiera tener una contraparte: una responsabilidad social, comunal. Todos se muestran convencidos de que ella debe responder ante la comunidad y en virtud de los antecedentes de su familia. Todos esperan de ella una forma de conducirse en la vida acorde con las expectativas provenientes de la normativa social tradicional. La conducta de Marcela, dirigida en función de sus propios intereses, colisiona abiertamente con esas expectativas.

La comunidad no parece concebir la posibilidad de que existan voluntades que la ignoren. Se rehúsa a aceptar tal probabilidad, que le resulta escandalosamente amenazante. La sola reproducción de actitudes disgregadoras como la de Marcela significaría el peligro de derrumbe de las intrincadas redes sociales sostenidas por el matrimonio y la familia.

Claro está que esta subversión que pone en evidencia esos mecanismos de control también puede tener otras repercusiones: las de alimentar al sistema a través de un mártir, un monumento y un enemigo: Grisóstomo, su tumba y Marcela. El entierro del joven se transforma en la ocasión para recrear una muerte que es dotada de un sentido, que condena a la joven y lo que ella representa. Más que una derrota para la comunidad, la muerte de Grisóstomo se transforma en una victoria porque representa una confirmación de sus máximas, de sus ideas, de sus prácticas, de su visión del mundo.

Grisóstomo aparece construido por quienes lo conocieran como un monumento a la búsqueda de un ideal: una vida ideal, la de conseguir contraer matrimonio con la joven y bella mujer de su mismo nivel social y a partir de allí conformar una familia acorde con las expectativas de la comunidad y con los antecedentes de ambos. Pero el joven muere y se transforma en un representante impertérrito de esos ideales de la comunidad. Marcela parece venciendo a tales ideales, la serenidad (tildada de frialdad), la claridad meridiana con la que se planta delante de la verdadera asamblea masculina reunida en torno al cuerpo del joven, choca con la pasión desbordada desplegada por el conjunto de la comunidad y por el difunto a través de su carta. El contraste es impactante en este caso. La mujer se presenta y explicita su postura ante todos de un modo calmo, sin sobresaltos, apelando al ‘sentido común’ y sin agravios, contrasta con la pasión y hasta la violencia de los hombres.

El episodio de Marcela pudo servir a Cervantes, entre otras cosas, para preguntarse hasta qué punto la conducta privada de una persona afecta a la comunidad. En este caso la frontera entre lo público y lo privado no parece muy clara. Es en ese contexto que la muerte de Grisóstomo cobra un sentido para el grupo: se transforma en una desembosada expresión de poder en contra de la joven Marcela transformada en la personificación de la muerte, demonizada, deshumanizada.

Bibliografía

- Ayala, Fernando. 2004. *La invención del Quijote*, en: Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario: Real Academia Española-Alfaguara.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. 1975. *La novela pastoril española*, Madrid: Itsmo.
- Balandier, Georges. 1994. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, Mijaíl. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Breton, David. 2002. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Butler, Judith. 2001. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Cacho, María Teresa. 1995. «Los moldes de Pygmalión (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española*. Madrid: Anthropos.
- Casey, James. 2001. *España en la Edad Moderna. Una historia social*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Cervantes, M. de 2005 [1969]. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*. Edición anotada de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Prólogo de Marcos Morínigo. Buenos Aires: Eudeba, 2.^a ed.

- Correa Mujica, Miguel. «Sobre la muerte de/en Don Quijote de la Mancha», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero111/muerte_q.html>.
- Crida Álvarez, Carlos A. 2001. *Aproximación a la literatura española a través de sus obras. Desde la Baja Edad Media hasta el siglo XVIII*. Atenas: Editorial Efstathiadis.
- De Certeau, Michel. 2004. *La fábula mística siglos XVI-XVII*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- 2006. *La debilidad de creer*. Buenos Aires: Katz Editores.
- 2007. *La invención de lo cotidiano*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Farge, Arlette. 2008. *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVIII*. Buenos Aires: Editorial Katz.
- Floristán Imízcoz, Alfredo (coord.). 2004. *Historia de España en la Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Foucault, Michel. 1998. *Historia de la sexualidad*, Tomo I. Madrid: Siglo XXI.
- 2006. *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: FCE.
- Gutiérrez, Alicia B. 1999. *Prólogo*, en: Bourdieu, Pierre, *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Imízcoz Beunza, José María. 2004. «El entramado social y político», en: Floristán Imízcoz, Alfredo (coord.). *Historia de España en la Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Marin, Louis. 1992. *El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal o de la 'figurabilidad' del absoluto político*, en: Feher, Michel, Naddaff, Romina y Tazi, Nadia (eds.) *Fragments para una Historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus-Santillana.
- Olivares, Julián. 1995. *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*. Madrid: Siglo XXI.
- Laqueur, Thomas. 1990. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.
- Le Goff, Jacques. 1991. *Pensar la historia*. Barcelona: Paidós.
- Paquet, Dominique. 1998. *La historia de la belleza*. Barcelona: Ediciones B.
- Pérez Samper, María de los Ángeles. 2004. *La vida cotidiana*, en: Floristán Imízcoz, Alfredo (coord.). *Historia de España en la Edad Media*, Barcelona: Ariel.
- Usunáriz Garayoa, Jesús María. 2004. *Cultura y mentalidades*, en: Floristán Imízcoz, Alfredo (coord.). *Historia de España en la Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Vargas Llosa, Mario. 2004. *Una novela para el siglo XXI*, en: Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Edición del IV Centenario, Real Academia Española-Alfaguara.

Eleonora Basso es profesora adjunta de Literatura Española en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (Udelar) y **María de los Ángeles González Briz** se desempeña como asistente en la misma sección. Ambas dirigen el Grupo de Estudios Cervantinos, que reúne estudiantes, docentes y egresados interesados en la obra de Miguel de Cervantes.

Hans-Jorg Neuschäfer ha distinguido dos clases de utopías en el *Quijote*: una utopía noble, nostálgica y retrospectiva vinculada a la caballería andante, y una prospectiva y posibilista, que permite hablar, por ejemplo, de un 'prefeminismo' cervantino.

En este volumen, los trabajos de María Bedrossián, Guillermina Chichizola, Carolina Condado, Cecilia Gasco, María del Carmen González, Daniela Martínez Blanco, Fernando Ordóñez, María de los Ángeles Orfila, Elena Romiti, Deborah Rostán y Francis M. Santana Da Cunha exploran algunas de esas posibilidades.

ISBN: 978-9974-0-0985-1

