

## CAPITULO I

### INTRODUCCIÓN

Azorín, el estilista y observador innato de la naturaleza humana, sugiere el siguiente título para *Don Quijote*: <<un hombre y varias mujeres>> (Martínez 17). Más que *varias mujeres*, yo recalcaría <<un hombre y *muchas mujeres*>>.

Mientras por un lado, Cervantes nos cautiva con una *Dulcinea* inalcanzable, por el otro, le presenta al lector un desfile de personajes femeninos de todas las clases sociales, trasfondos culturales y económicos con la finalidad de mostrarnos una mujer *real*, no una *quimera*. El *Quijote* parece contradecir lo dicho por Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*:

Cervantes ha creado tipos adorables de mujer; basta hojear sus obras; pero ha emitido opiniones muy desfavorables sobre su carácter, lo cual correspondería, una vez más, a su doble visión (universal poético y particular prosaico). Fuera del campo de la sublimación artística, parece como si no estimara mucho a la mujer al analizarla críticamente. (25)

En el mundo cervantino la mujer ocupa un lugar notable, y el *Quijote* no es la excepción. En esta obra, la mujer desempeña una posición primordial, desde el punto de vista estético y artístico, que contribuye al desarrollo de los

diferentes niveles discursivos y retóricos. Es precisamente la ficción del texto la que obliga al lector a reencontrar la inminente realidad de su entorno. Lo inverosímil sitúa al lector en el campo de la verosimilitud.

Los temas que exploro en esta investigación se vinculan principalmente con el discurso femenino *creado* por un autor masculino. Comenzamos con el episodio de Marcela y Grisóstomo en los capítulos XI al XIV de la primera parte de *Don Quijote* en el cual se analiza, desde una aproximación presentista, el tema jurídico, el tribunal. Las múltiples voces que conforman este episodio funcionan como manifestantes de un sistema legal que, junto con el hecho de que los personajes pastoriles son en realidad personajes cultos, al estilo cortesano, nos conduce a presenciar un tribunal quijotesco regido por un discurso jurídico que antecede al código penal utilizado en la ley española.

Al pasar al personaje de Dorotea, quien protagoniza el episodio intercalado en la cuarta y última parte del *Quijote* de 1605, nos enfrentamos ante un triple desdoblamiento discursivo, tres caras, tres matices, tres meta-personajes: Dorotea como personaje original, Dorotea vestida de hombre, es decir, la presencia del *travestismo*, el cual capta la atención del lector por caer en lo que se

llamaría un *tercer elemento*, un espacio neutral, libre de un género; y finalmente, Dorotea como la princesa Micomicona. El tema del travestismo, la mujer vestida de hombre, al igual que los personajes que de aquí se elaboran en la narrativa, nos conducen a indagar en el discurso femenino, visto, evaluado y acondicionado por el autor masculino.

Con el personaje de Zoraida en el cuento del *Cautivo*, novela interpolada en *Don Quijote*, se nos brinda una ilustración de lo que se considera el tema de la *otredad*. Zoraida no es "el otro" en el texto; al contrario, se le rescata de las posibles contrariedades de un discurso fraccionario para colocarla en un terreno común. Al hacerlo, ese *otro* se transforma en parte de lo que se considera un *sujeto* y se le salva de un valor nominal que pudiera someterla a la ínfima calidad de *objeto*.

En contraste, con el personaje de la duquesa se nos presenta a uno de los pocos personajes femeninos a quien el *creador* le otorga, a través de la teatralidad, la dirección de escena. Cervantes, como autor, le concede un terreno discursivo más amplio que a la mayoría de las voces femeninas del texto. Quizás lo más llamativo sería que le otorga un papel escénico, esto es, el tema del metateatro. La mujer se convierte así en el *eje* del discurso que moldea

la ficción con lo que, a su vez, contribuye a crear el cuerpo de la obra, la narrativa, la novela como género.

El *modelo* de novela moderna, la representación de una realidad, la poética de la libertad y personajes con una madurez psicológica muy particular, lo encontramos en *Don Quijote*, el cual constituye una parodia a los libros de caballerías, donde la realidad funciona como contrapunto de la fantasía dentro de la armazón narrativa que conforma, a su vez, la ficción. Sus personajes (protagonistas, secundarios, colectivos o de fondo y seres idealizados) se encuentran magistralmente delineados con una sicología digna de atención. Cervantes brinda un desfile de personajes femeninos que evolucionan y transforman la literatura hasta entonces conocida. Repasemos rápidamente la historia literaria que nos concierne antes de dedicarnos de lleno a los personajes femeninos del *Quijote*.

En el medioevo español, se nos presenta muchas veces a la mujer virtuosa sometida al sistema social al cual pertenece: castidad, sujeción al marido, obediencia absoluta a los preceptos sociales (Duby 181). En algunos casos, su desarrollo psicológico carece de importancia en la narrativa puesto que está subordinada por completo al discurso masculino.

Más adelante, nos encontramos con *La Celestina*, donde se le otorga el discurso a una mujer de estrato social bajo, marginal. Fernando de Rojas logra la caracterización psicológica de lo que sería la alcahueta, la rechazada social. Asimismo, al estudiar los personajes femeninos en el *Lazarillo de Tormes* observamos una visión más completa del comportamiento del pícaro en la novela. La imagen femenina aparece como pieza importante en el texto en el *Tratado primero y séptimo*. Tal pareciera que la obra comienza y termina con la presencia femenina. Al principio de la novela, se describe a Lázaro dentro de un mundo doméstico protegido por la madre. Aunque se presenta a la familia en condiciones infrahumanas debido a la miseria en que se encuentran, la madre es el personaje que crea el equilibrio en la vida del niño. Esa inocencia infantil se pierde al desaparecer la imagen materna en este *Tratado primero*. La vida del pícaro toma un sendero diferente al desaparecer este personaje femenino y entrar en contacto con la realidad de esa sociedad. Los diferentes amos, figuras masculinas, van perfilando el comportamiento social de Lázaro en el texto hasta convertirlo en pícaro. Se pasa de un estado de inocencia a la picardía como medio de subsistencia. El equilibrio en la vida de Lázaro se recupera al final de la obra en el *Tratado séptimo* cuando

entra en escena nuevamente la imagen femenina. La presencia de la mujer en su vida es la que corrige y restaura, en cierta medida, la cadena de sinsabores del pícaro, y le fuerza a escribir el libro por su supuesta infidelidad.

Pasemos ahora a Mateo Alemán y su obra *Guzmán de Alfarache*. La narración en este texto se desvía muchas veces del tema principal del relato para interpolar una gran cantidad de fábulas, poemas, anécdotas, cuentos, referencias eruditas grecorromanas, discurso teológicos y hasta pequeñas novelas cortas. Hasta cierto punto, es un ejercicio de lo que sería más tarde la creación de la narrativa en *Don Quijote*. Su estructura es muy compleja por lo que encierra ambas cualidades: unidad y diversidad. Por ejemplo, las mininovelas insertadas, como *Ozmín y Daraja* (un relato morisco), *Bonifacio y Dorotea*, *Horacio y Los caballeros de don Álvaro de Luna*, brindan una gama de variedad que enriquece la obra en sí. Por otro lado, la unidad se observa con el carácter autobiográfico de la obra que culmina con la conversión del pícaro al final del texto cuando se encuentra condenado en las galeras. La mezcla de ambas temporalidades (antes y ahora) coincide con la del pícaro en dos formas distintas (predicador y delincuente) que se unifican con la conversión final. Si el lector acepta esta conversión, entonces tendrá que aceptar

también las digresiones y sermones como parte del discurso teológico en la voz de un converso que comienza a analizar su pasado a la luz de una nueva visión cristiana nuevo-testamentaria. Esto conllevaría la justificación de las picardías como acciones de un *no* converso que no es responsable totalmente de sus acciones hasta que la gracia divina de Dios lo hace merecedor de la vida eterna.

En cuanto a la caracterización femenina en esta obra, se nos presenta un retrato de las mujeres como seres ausentes. La carencia de nombres propios, con excepción de Gracia, nos sugiere una falta de identidad. Se desconoce la procedencia de estas mujeres en la obra, no existe un linaje, una herencia de sangre. Gracia es quien entra en conflicto con la madre y huye a Italia con un capitán dejando al protagonista sin dinero ni bienes. Las mujeres en el *Guzmán* son prisioneras del determinismo, la herencia biológica que las condena a padecer una condición social insuperable. Es una visión cíclica puesto que tanto la madre como las esposas simbolizan los fracasos del pícaro. Se les caracteriza como mujeres frívolas y materialistas que persiguen un bienestar económico a toda costa. Estos fracasos en el texto alegorizan las *caídas* puesto que cada vez que Guzmán intenta mejorar su porvenir, la mujer le sirve de obstáculo y lo hace caer, o regresar, al mundo de

la picardía. El matrimonio constituye un negocio más en la vida del protagonista donde las esposas se convierten en las beneficiarias de las ganancias de ese contrato.

A esto podríamos añadirle las ambigüedades que el mismo texto presenta a través de un narrador desplegado en varias etapas: el protagonista, la juventud, el adulto, el narrador, y el autor implícito que busca un lector ideal que esclarezca estas tensiones que el texto en sí subraya. Por ejemplo, se culpa a la mujer por su falta de sabiduría al funcionar con el hombre en una sociedad patriarcal corrupta que la emancipa. Por esta razón, el papel de la mujer en esta obra señala una visión cíclica que armoniza con el *rol* de la mujer en la picaresca como género: un ser inexistente, sin voz audible, sin identidad visible en el texto, excepto en las novelas picarescas del pícaro.

En *La hija de la Celestina* de Salas Barbadillo, se nos presenta a una mujer como personaje protagónico, la pícara. Elena posee una psicología propia muy limitada debido al determinismo que rige al texto. El autor crea un mundo marginado por la prostitución donde va perfilando a su personaje. Se presenta el determinismo en ambas corrientes: herencia y ambiente social. Elena es hija de una dama con características celestinescas lo que hace que su destino dependa de su cuna. A esto se le suma el ambiente donde se



desenvuelve. Aprende a utilizar, no sólo su astucia e ingenio, sino también su belleza física (sobretudo la belleza de sus ojos) para seducir y conquistar al hombre. No conoce otro estilo de vida, pero lo que es más importante, no parece tener ninguna intención o deseo de superación. Se siente cómoda con este estilo de vida y no pretende salir de él. Hasta cierto punto, desea ejercer su libre albedrío lo que significaría dejar ese mundo corrupto y tomar las riendas de su propio destino. Como resultado lógico, Elena no tiene escapatoria y no le queda más remedio que un fin trágico. Por lo tanto, el desarrollo psicológico de la pícara es muy escaso y se encuentra al servicio del discurso narrativo que concuerda con el contexto social donde la pícara funciona. Es un tipo de justicia poética, ya que al convertirse en prostituta-adúltera y asesina, su fin trágico tiene que ser la muerte. En suma, el autor funciona como un testigo ocular del sino que le aguarda a Elena. Un fin del cual la pícara no se puede escapar debido al determinismo social que se plasma en el texto. Su herencia y su ambiente social la conducen a un final trágico ineludible.

Contrastemos la caracterización de los pícaros, personajes masculinos, vistos hasta ahora, Lázaro, Guzmán y Pablos, versus la pícara Elena, personaje femenino. Tanto

Lázaro, como Guzmán y Pablos, parten de cierta inocencia en su infancia que se convierte posteriormente en picardía como medio de supervivencia. En contraste, Elena nace, crece y se desarrolla en un mundo prostituido, por lo que la inocencia no es parte de su niñez. En los pícaros se percibe la lucha contra el hambre y la batalla por suplir las necesidades básicas de la vida diaria. Elena no tiene la necesidad de alimento o albergue ya que la prostitución, como medio de vida, la ayuda a satisfacer esas necesidades. Las características celestinescas en el texto presentan la prostitución como un acto comercial. La pícara la acepta y la ejerce como un negocio lucrativo. Mientras los pícaros estudiados aquí cuentan su vida en forma autobiográfica (o pseudo-autobiográfica) la historia de Elena se narra en la tercera persona. El tema de la honra y el honor que matiza el comportamiento del pícaro no parece ser de gran importancia para ella. La soledad del pícaro se contrasta con la compañía que Elena siempre procura en sus andanzas. Por ejemplo, Montúfar funciona como su colaborador y cómplice.

La única similitud patente o común denominador entre el pícaro y la pícara es la vida nómada. Tanto los pícaros como Elena se trasladan de un lugar a otro muy a menudo. Esto podría asociarse con el deseo de narrar la vida desde

distintas perspectivas: diferentes lugares, costumbres y estratos sociales a los que tiene acceso el pícaro(a) con la finalidad de describirlos de acuerdo a su óptica, o mejor dicho, a la óptica que el autor desea mostrarle al lector. Sin embargo, al pícaro se le concede dejar su patria y explorar nuevos horizontes. Por ejemplo, Guzmán va a Italia y Pablos a las Indias, pero Elena nunca sale de España lo cual constituye una referencia directa a la posición de la mujer barroca dentro del sistema patriarcal.

Al continuar con el recorrido de la caracterización femenina, en otro género y en otro período, nos encontramos con María de Zayas. Su forma de abordar la problemática femenina es muy particular: la pasión y la locura en personajes masculinos. Un ejemplo típico de lo anterior es el personaje de don Juan en *Novelas ejemplares y amorosas*. La pasión lo atormenta a tal extremo que el uso de la razón le es inútil. Al tener que decidir entre la razón y la pasión, es ésta última la que le gana la partida. Recordemos que la razón se asocia al gremio masculino mientras que la pasión al femenino. Zayas invierte esta simetría artísticamente. Es el hombre quien posee y sufre los agravios de la pasión. Es al personaje masculino a

quien se le imposibilita a actuar de acuerdo a ésta.<sup>1</sup> En los *Desengaños amorosos*, Zayas expresa su preocupación por una especie de "feminización" de la mujer. Establece que el hombre trata de *feminizar* a la mujer más de lo que ella es, por lo tanto, se invoca el deseo de dominio masculino sobre el femenino al confeccionar a una mujer débil, fácil presa de la autoridad varonil (203-04, 294). Por esta razón, invierte los papeles, y la mujer es quien controla el discurso y la retórica mientras el personaje masculino sucumbe ante el fuego de la pasión que lo debilita y consume. Se plantea la posibilidad de una nueva caracterización: el intercambio de los atributos escénicos.

Al acercarnos al siglo XIX, vemos cómo la mujer, como personaje literario, será delineada en su sicología interna de una manera más profunda en la novela decimonónica con el realismo: Fortunata, Benina, Ana Ozores, Pepita Jiménez, Juanita la larga, doña Perfecta, donde al narrador se le ubica en una posición de omnisciencia absoluta, pontificia, deidad, y otras muchas. Al lector no le queda más que acatar lo que el narrador, que domina completamente el discurso, le permite pensar o deducir. Si comparamos el narrador de *Insolación* de Emilia Pardo Bazán, mujer,

---

<sup>1</sup> Es interesante notar desde una perspectiva lingüística que tanto *pasión* como *razón* requieren el uso del artículo femenino "la" y no el masculino "el".

escritora, y *Pepita Jiménez* de Juan Valera, hombre, escritor, notaremos que en ambas novelas la introducción se construye utilizando la tercera persona, las misivas en *Pepita Jiménez* se escriben en primera persona y del capítulo 2 al 8 de *Insolación* sucede lo mismo. Los paralipómenos (término utilizado para las crónicas del Nuevo Testamento) en *Pepita Jiménez* los encontramos en tercera persona al igual que de los capítulos del 9 al 21 de *Insolación*. Nos resta mencionar los epílogos escritos en ambas novelas en la tercera persona. A pesar de todas estas convergencias, *Insolación* rompe con la estructura narrativa típica decimonónica. Observemos que la protagonista de *Pepita Jiménez* se expresa utilizando la primera y la tercera persona. Esto nos imposibilita, como lectores, a tomar como *fidedigna* su actuación discursiva en la obra. Como consecuencia, en *Pepita Jiménez* el discurso acondiciona al lector para pensar y deducir hasta donde el narrador omnisciente lo autoriza, una audiencia completamente pasiva. Éste no es el caso con *Insolación*, novela que le ofrece al lector la oportunidad de formar parte activa del proceso de lectura. El juego entre el narrador/protagonista trae como consecuencia una participación activa por parte del lector.

Lo anterior yacía implícito en el *Quijote*. Cervantes establece una diversidad de perspectivas sobre la caracterización de la mujer para que sea el lector el que participe activamente en el proceso de lectura. Por un polo, el autor nos deslumbra con la ficción, *Dulcinea*, y por el otro, logra el equilibrio poético con un despliegue de personajes esculpidos en sus más variados matices: moriscas, duquesas, labradoras, prostitutas, guerreras, pastoras, aldeanas; doncellas y ramera, la víctima y la victimaria, la sumisa y la rebelde, la sirvienta y la servida, la aristócrata y la plebeya, todas bajo el mismo manto narrativo.

Hagamos ahora un recorrido panorámico de las mujeres del *Quijote*. Es necesario mencionar a *Dulcinea*, pero es imperativo diferenciar entre Aldonza Lorenzo y *Dulcinea* del Toboso. Ésta última no existe; por lo tanto su ausencia se presta para multitud de interpretaciones. Don Quijote la fabrica, Sancho la pule, el cura y el barbero la usan para justificar sus acciones, aparece y desaparece en el texto de forma casi impredecible, y en cuanto al lector se refiere, pues, se tiende a aceptarla como un personaje más. *Dulcinea* es la ficción dentro de la ficción, no así Aldonza quien *existe* en el texto y a quien se le rechaza. El lector tiene entonces que enfrentarse a la disyuntiva: *Dulcinea*,

la ficción dentro de la ficción, o la realidad que representa Aldonza, una realidad campestre, sórdida y hasta grotesca. Se presenta a Aldonza en el primer capítulo y desde ahí se le acredita un carisma señorial que la irá perfilando desde lo rupestre hasta lo sublime, convirtiéndola en la Dulcinea encantada:

[...] en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni se dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos [...]. (27)

Notemos aquí que existe una conciencia por parte de los personajes de quién es Aldonza. Incluso Sancho aprende a *encantar* y a *desencantar* a Dulcinea, la exalta y la coloca a la altura de las grandes señoras valiéndose para ello de la tradición caballeresca. Son mayormente los personajes masculinos quienes retratan a Dulcinea, la mencionan, la construyen, la *encantan* o la *desencantan* de acuerdo al cometido retórico que se persiga. Desde Don Quijote hasta los duques intervienen en la fabricación de una Dulcinea fictiva. Aldonza se desvanece en el texto, se la omite, se la cancela. Pareciera ser que se cambia la realidad por la fantasía a sabiendas. Existe una conciencia de la verosimilitud, Aldonza, pero se escoge la inverosimilitud, Dulcinea.

La ausencia de Dulcinea crea un vacío en el texto que provoca en sí el *encantamiento*. El discurso masculino llena ese vacío a través de una idealización fortuita que le permite a los personajes, y por extensión al lector, a contribuir en la caracterización de esa mujer *ideal*, de esa dama inalcanzable que constituye la meta, el objetivo, el objeto del deseo. La *presencia* de Dulcinea es tan necesaria como la ausencia de ésta. Sin ella no habría encantamiento, no habría un propósito, un motivo sublime, un sueño por el que luchar. Se correría el peligro de caer en el nihilismo. De igual forma, su ausencia es vital puesto que con esto se da lugar al discurso oral y escrito, se llena el vacío existente con la *creación* de algo novedoso, la novela.

En el capítulo VI aparecen otras dos mujeres, el ama y la sobrina. Se les introduce de la siguiente forma:

Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. (38)

Su caracterización es muy peculiar. Cuidan a Alfonso Quijano, a su Don Quijote, con esmero y sobriedad. Emanan tranquilidad y confianza. Están dispuestas a seguirle la corriente a su amo y tío, respectivamente, como a curarlo, alimentarlo y protegerlo de su propia demencia. Concha Espina en su libro *Mujeres del Quijote* se refiere a ellas



con estas palabras "Han pasado por él sin agitarle, mansas lo mismo que palomas, imprimiéndole una cándida huella de dulzura y bondad" (37). Por supuesto, ésta es la visión abnegada que se les proporciona en esta obra de Espina a principios del siglo XX. Eso no quiere decir que no fueran mujeres de carácter o que carecieran de fortaleza. Al contrario. Como sabemos, más de una vez les tocó la difícil tarea de cuidar de Alonso Quijano quien se encontraba en condiciones bastante degradantes debido a sus aventuras como Don Quijote. Debemos asumir también que el trabajo de la sobrina en la casa del *caballero andante* no debió ser nada sencillo. Además, una de las características más relevantes de estas dos mujeres es precisamente su contacto con la biblioteca. Aunque no las vemos como lectoras o amantes de los libros, sí conocen la influencia, y las consecuencias, que éstos provocan en su amo y tío. Es su sobrina quien procura en varias ocasiones disuadirlo de su empeño en las aventuras y hasta lo confronta en cuanto a los libros de caballerías:

Advierta vuesa merced que todo eso que dice de los caballeros andantes es fábula y mentira, y sus historias, ya que no las quemasen, merecían que a cada una se le echase un sambenito, o alguna señal en que fuese conocida por infame y por gastadora de las buenas costumbres. (43)

Aunque el ama y la sobrina desconocen las historias de caballerías y posiblemente no tienen la más remota idea sobre el *Amadís de Gaula*, sí han presenciado las consecuencias de una lectura exhaustiva y mal interpretada por parte de su amo y tío. Cervantes les otorga el derecho a discutir sobre el tema puesto que han sido testigos oculares de la condición en que Alonso Quijano se encuentra y, más importante aún, lo que esta condición acarrea en los otros personajes inmediatos como son Sancho, el cura y el barbero. La fantasía afecta la realidad inmediata.

Otra representante de la realidad cotidiana la encontramos en Sanchica. Se la describe dentro del ámbito doméstico, en los quehaceres de su casa, en la vida rural, en las relaciones familiares. Su padre, Sancho desea casarla con un hidalgo. Su madre, Teresa, lo reprende por esta idea. Ambas mujeres conocen su posición en un contexto donde la movilidad social es casi nula. Tal idea es fútil para ellas y no pretenden invertir energías en empresas vanas. Sancho, por el contrario, está dispuesto a conquistar nuevos territorios, buscar nuevas fronteras, gobernar su ínsula. Veamos la reacción de Teresa ante la idea del casamiento de Sanchica con un hidalgo: "que mi hija ni yo, por el siglo de mi madre que no nos hemos de mudar un paso de nuestra aldea" (9).

Tanto Sanchica como Teresa pertenecen a un grupo de mujeres valoradas sobre la base de sus méritos caseros. Se les exalta por madres, hijas y esposas. Se miden sus méritos en el ámbito doméstico y cualquier intento de abandonar ese parámetro, les resulta incomprensible. Ambas mujeres son burladas en este terreno del matrimonio por los duques quienes fabrican un presunto matrimonio para la joven con pretendientes de alta alcurnia, el cual nunca se materializa. Aceptan su realidad y se reintegran a su vida cotidiana con mucha facilidad. Protagonizan la ficción dentro de la ficción en el texto. Representan la intrahistoria, la historia interna que se encuentra dentro de una historia mayor, la nacional.

En el capítulo LI de la primera parte, aparece el personaje de Leandra como un relato interpolado en la voz de un cabrero narrándosela a Don Quijote. Aquí se introduce el tema de los matrimonios arreglados por conveniencia sin tomar en consideración el deseo de los hijos. Se cuenta que la joven contaba con muchos pretendientes pero la decisión final recaía en el padre. Llega a la aldea Vicente de la Roca, corteja a la doncella y la pareja se escapa a escondidas para evitar ser reprimidos por el padre de ésta. La historia termina mal, a la joven le roban sus pertenencias y la dejan tirada en una cueva, pero sin

perder su honor. A consecuencia de esto, el padre decide mandarla al convento. El final es bucólico. Leandra se refugia en la quietud del campo. ¿Qué nos sugiere Cervantes con esta *interrupción* en la narrativa? En mi opinión, se nos presenta la problemática que enfrenta la mujer de su época. Al no poder decidir por sí misma quién será su cónyuge, se lanza a aventuras peligrosas que la conducen a su propia desgracia. El padre busca protegerla sin éxito, pues funciona dentro del sistema patriarcal al que pertenece. Por lo tanto, actúa de una forma típica: primero envía a su hija al convento, ya que no pudo casarla debido a la fama que se propagó de lo ocurrido. Al no ser ésta la vocación de la joven, se retira al campo, a la vida pastoril, donde se resigna a añorar el amor perdido. Existe cierta similitud con el personaje de Marcela quien decide vivir en celibato y disfrutar su vida en el contexto bucólico. Como se verá más adelante, el caso de Marcela difiere en muchos aspectos, pero coincide con el personaje de Leandra en que ambas jóvenes se rebelan a permanecer sujetas a las leyes patriarcales y nupciales de su período histórico refugiándose en la vida pastoril, libre de estatutos e imposiciones sociales.

En cuanto a heroínas se refiere, debemos nombrar por su tenacidad y astucia a Camila. En la historia interpolada

de "El curioso impertinente" en la primera parte, aparece este personaje femenino quien poco a poco va adquiriendo mayor fuerza en la narrativa. Se le coloca en un mundo de ficción, dentro de la ficción del texto, puesto que se le hace *objeto* de una trama por parte de su esposo, Anselmo, y el amigo de éste Lotario. El supuesto amigo debe seducir a Camila para que de esta forma se compruebe su verdadero amor por su esposo. La inseguridad del marido coloca a la protagonista de este relato en una posición delicada. Sin embargo, Camila se convierte en el transcurso de la historia en el *sujeto* que dirige la acción. Se le presenta al principio como el *objeto* hermoso que hay que cuidar. El discurso masculino la va moldeando. Al caer en el adulterio, que dicho sea de paso ha sido promovido por su propio esposo, se ponen de manifiesto otros matices de este personaje femenino. Es ella quien colabora en la formación del discurso que tiene lugar culminando con la muerte de los dos hombres involucrados en este triángulo amoroso. Se recluye en el monasterio donde finalmente también muere. Camila, como personaje femenino, es la víctima del juego masculino. Se deposita en ella la mayor culpabilidad por haber caído en las redes de la falsedad construida por dos personajes masculinos. De mujer pura, abnegada y honrada,

se le transforma en adúltera y desalmada. Mientras era un personaje pasivo, sin voz, no representaba problema alguno. Cervantes, como autor y creador, en esta historia en particular censura el adulterio al no otorgarles a los personajes involucrados un final feliz, tanto para el hombre como para la mujer, sin diferencia de género.

Maritornes, como personaje femenino, ayuda al lector a contrarrestar la idealización de la mujer. Aparece en el capítulo XV, desaparece en el capítulo XVII y reaparece en el XXVII. Se le caracteriza como poco cuidadosa de su apariencia e higiene. Cervantes se cerciora de que el lector sepa que es oriunda de Asturias y de que su apariencia física no es precisamente muy llamativa:

Servía en la venta asimesmo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, de un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera. (115)

A pesar de esta descripción jocosa pero poco ventajosa para la caracterización femenina, Cervantes compensa estas carencias físicas con atributos morales: bondadosa y compasiva. En ciertas ocasiones se le presenta incluso como torpe: Maritornes entra al aposento de Don Quijote cuando éste no podía dormir y la situación desemboca en un

verdadero caos. Toda la escena ocurre en la oscuridad, es decir nos encontramos ante una referencia a la ficción puesto que ésta se asocia con lo poco inteligible, que requiere ser descifrada o decodificada. Se nos presenta la oscuridad como un espacio que se presta para la confusión, la ausencia de signos, la imprecisión. Aunque Maritornes resulta ser un personaje femenino poco atractivo en cuanto a la apariencia física se refiere, en el sentido retórico ofrece muchas posibilidades. Es un personaje que perdura en la mente del lector por su carácter jovial y lúdico. Su discurso se encuentra subordinado al discurso masculino y su presencia gira alrededor de las voces varoniles. Funciona como una desmitificación del ideal caballeresco. Constituye una antítesis de Dulcinea, pero no de Aldonza. Representa la realidad pueblerina en contraste con la ficción esbozada a través de un personaje inexistente, Dulcinea.

En cuanto a doña Rodríguez y sus dueñas en el palacio de los duques en el capítulo XXXI, debemos resaltar las siguientes características. Se dibuja a Doña Rodríguez como una mujer que confunde con su discurso, saturado en varias ocasiones de humor. Sabemos que deberá ser de edad madura puesto que Sancho se percata de aludir a su edad lo que ocasiona que la dama se enfurezca. Aquí vemos otra faceta

del desarrollo psicológico de este personaje quien tiende a alterarse fácilmente. Observamos, también, un desdoblamiento en el personaje de esta señora con relación a su discurso. Por un lado pareciera ser una dama muy asentada, y por el otro, se presta para chismes y murmuraciones como cuando se refiere a su hija con las siguientes palabras "Quiero que sepa vuesa merced, señor mío, que no es todo oro lo que reluce, porque esta Altisidorilla tiene más de presunción que de hermosura" (737). Su hija ha perdido la honra y busca a don Quijote para vengarse del agravio.

Más adelante en el aposento de don Quijote, ésta le contará su vida al *caballero andante* con todos los detalles del caso. Durante este discurso, Doña Rodríguez cae en la murmuración, no sólo revelando detalles íntimos de la vida de Altisidora, sino que también de la misma duquesa. Es así como el lector se da cuenta de su doble juego discursivo: discreción y falta de ésta. Aunque los chismes de doña Rodríguez parecieran perjudicar la imagen de la duquesa, en realidad, revelan la verdadera personalidad de la dueña quien se presta a tal fin con un desconocido, don Quijote, y lo que constituye parte de la caracterización de este personaje.



Esta falta de discreción no queda impune. Tanto la duquesa como varias mujeres del palacio han escuchado el discurso de doña Rodríguez y deciden vengarse: en la oscuridad se castiga a la dueña con golpes y pellizcos por su falta de juicio y a don Quijote por prestar atención a dicho discurso. Se proyecta a la mujer como sedienta de venganza: doña Rodríguez buscando una sanción ante la pérdida de la honra de su hija; la duquesa y las otras mujeres dispuestas a castigar físicamente a don Quijote y a la dueña por sus habladurías. Se fabrica una imagen femenina poco digna, un tanto bestial. Desde la realeza hasta la servidumbre se unen para cobrar venganza y los mecanismos empleados para este fin resultan ser primitivos y crueles.

Podríamos terminar este recorrido con las mujeres de Bataria que aparecen en el capítulo XLIX de la segunda parte cuando Sancho finalmente puede funcionar como "gobernador". Aquí se nos presenta a una ramera a quien Sancho debe sancionar. El texto no nos da muchos detalles al respecto. Sabemos que Sancho, con su sentido común, logra sacar a flote la verdad de lo que ésta expone. Se le destierra y no se vuelve a hablar de ella. En cuanto a la hija de Diego de la Llana, cabe mencionar que la presencia del disfraz y el juego entre luz y oscuridad, cobran un

sentido estético muy importante en la formación de la narrativa. La luz podría representar en este caso la verdad y la oscuridad la mentira, ficción versus la realidad. Al perder Sancho el gobierno de su ansiada isla, se interrumpen los acontecimientos que iban a tomar lugar: el maestra sala de Sancho se enamora de la joven y Sancho determina que el hermano se casaría con Sanchica lo cual nunca se concretiza. Tanto Sancho como Don Quijote reconocen sus derrotas y regresan a su pueblo natal. Con estas mujeres notamos un tipo de personaje femenino menos elaborado, de presencia secundaria y con voces poco audibles. De la misma manera que se debilitan los personajes principales al final de la obra, Don Quijote y Sancho, así se desvanece el hilo discursivo de los personajes femeninos.

Quedan muchas otras voces femeninas que podríamos nombrar y explorar, pero por razones de espacio y tiempo no es posible hacerlo en esta introducción. Dentro de mi conocimiento, no se ha explorado aún el tema de los distintos niveles de ficción en la voz femenina y su influencia en la narrativa. Es importante notar que Héctor Pedro Márquez ha abordado la caracterización de los personajes femeninos según el contexto social en el que se

le ubica en *La Representación de los personajes femeninos en el Quijote*:

Sin embargo, además del estudio de los personajes femeninos en sí, la manera en que Cervantes logra introducir a dichos individuos y caracterizarlos dentro del medio que les corresponde es una técnica novelística suya que no se ha estudiado a fondo. En virtud de lo antecedente, este estudio señala cómo Cervantes determina y subraya los atributos peculiares de cada persona de modo que claramente se distinga de las demás. (1)

Lo importante aquí es ratificar el hecho de que Cervantes ha incluido un manto completo de personajes femeninos que abarcan distintas esferas sociales y culturales. Su conocimiento de la naturaleza humana lo dota con la capacidad de perfilar seres femeninos reales, dentro de la ficción, que sobrepasan los ideales caballerescos, ejemplos poco fiables de la caracterización de la mujer, evitando con esto caer en la parcialidad, y brindándole al lector la facultad de formular sus propias conclusiones.

*Don Quijote*, como texto y objeto de estudio, ha sido analizado exhaustivamente por la crítica. Los temas explorados son vastos: estructura del texto, la paternidad en el *Quijote*, el humor, la ironía, el léxico, el simbolismo, lo erótico, el héroe moderno, la religiosidad, la narrativa moderna, la era barroca, por nombrar sólo algunos. Existe un gran número de trabajos dedicados a personajes femeninos en el *Quijote*. Aunque en esta

introducción no se podrán presentar todos ellos, mencionaremos los más relevantes para nuestro cometido. Para empezar, Ramón Menéndez Pidal, en "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*", considera la relación existente entre Don Quijote y Dulcinea como la base en que se construye la locura de Don Quijote, la cual, a su vez, resulta necesaria para alcanzar la justicia. La demencia de Alonso Quijano le otorga la facultad para reconocer las imperfecciones y carencias de la realidad sociocultural e histórica que le ha tocado vivir. En cuanto a la mujer vestida de hombre, Marcelino Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela* expone que la mujer deshonrada que se inclina a vengarse del hombre vistiéndose de varón era considerado un recurso dramático muy común en el siglo XVII (20). En el *Quijote*, Cervantes utiliza esta técnica en la historia de Dorotea que se estudiará más adelante como parte de esta tesis.

Robert Piluso, en *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, estudia muy de cerca las relaciones existentes entre los miembros de una misma familia en la sociedad barroca. Piluso hace hincapié en las responsabilidades y privilegios que cada integrante en el núcleo familiar debía observar y cómo Miguel de Cervantes aplica esta dinámica doméstica en su obra. Ésta constituye un análisis socio-

cultural del núcleo familiar de esa época y sus repercusiones en la sociedad barroca. Se estudian personajes como Sanchica y Zoraida desde la perspectiva familiar, hija-madre, hija-padre. Mientras que, para Piluso, la relación entre Sanchica y su madre es un ejemplo sólido de una relación saludable, no lo es así Zoraida y su padre a quienes se les presenta como la antítesis. Más adelante en esta disertación se discutirá a fondo el personaje de Zoraida y la relación padre-hija que se presenta en el episodio del cautivo. Por su lado, Francisco Márquez Villanueva, en *Personajes y temas del Quijote*, enfatiza más la situación de los moriscos como grupo social de margen. Se vale para ello del episodio de Ricote y su hija donde analiza y cuestiona el amor filial en la obra cervantina (229-35).

Por su parte, Gonzalo Torrente Ballester en *El "Quijote" como juego* estudia las distintas voces de las que se vale Cervantes para jugar con sus personajes. Analiza las resonancias fonéticas de los nombres propios de los dos personajes principales, Dulcinea y Aldonza, y, don Quijote y Quijano (57). Sin embargo, no analiza los muchísimos nombres que Cervantes utilizó para sus personajes. Como parte del estudio de los personajes femeninos escogidos para esta exégesis, se incluirá la onomástica cervantina,

específicamente con relación a los personajes femeninos a quienes el autor dedicó especial atención a la hora de bautizarlos. Su nombre, o ausencia del mismo, forma parte integral de la caracterización y función retórica del personaje en cuestión.

Para Américo Castro, Cervantes no juzga o defiende la posición de la mujer de su época, sino que simplemente se limita a presentar situaciones de la vida cotidiana española con la finalidad de darle un matiz fidedigno a la narrativa. En *Semblanzas y estudios españoles*, Castro explica que con frecuencia se asocia a la mujer con el tema de la venganza, donde es la mujer a quien se le condena a muerte por la deshonra (339). No se juzga al participante masculino en el adulterio. Es a la mujer a quien se le ejecuta, se le elimina, se le silencia. En cuanto a lo anterior, Melveena McKendrick, en *Woman and Society in the Spanish drama of the Golden Age: A Study of the <<mujer varonil>>*, explica el complejo sistema de valores que regía la condición de la mujer en la España del Siglo de Oro.

Es necesario mencionar también los trabajos de Yvonne Jehenson, quien ha estudiado detenidamente el personaje de Marcela a través de la novela pastoril. Este tema será abordado en el primer capítulo de este trabajo cuando se analice el personaje de Marcela con relación al código

pastoril en que se le enmarca. Thomas Lathrop, por su parte, se ha dedicado a explicar la complejidad del episodio de Marcela y Grisóstomo analizando su función dentro del texto.

Sobre las ausencias, Judith Whitenack comparte el punto de vista de El Saffar, a quien nos referiremos más adelante en detalle, en cuanto al discurso femenino se refiere. Whitenack cuestiona la ausencia de la *maga* en *Don Quijote*, personaje presente en los libros de caballerías y a quien, en muchos casos, se le confiere una serie de atributos masculinos que la sitúan dentro de un discurso varonil, no femenino.<sup>2</sup> En cuanto a estudios lingüísticos contamos con las contribuciones de Carmen Bernis Madrazo quien escudriña el léxico y el uso de refranes populares en "El traje de la Duquesa cazadora tal como lo vio Don Quijote". Aquí se explica claramente el importante papel que desempeña el autor al seleccionar expresiones populares de la época y cómo éstas repercuten en la narrativa.

Dediquémonos ahora a lo que respecta a la retórica y a la teoría. Para empezar, he empleado instrumentos otorgados por la narratología con la finalidad de examinar los

---

<sup>2</sup> Ya Melveena McKendrick había estudiado este punto en el drama del Siglo de Oro español en su artículo *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the <mujer varonil>*.

distintos niveles de ficción, la construcción narrativa y la retórica del discurso en el *Quijote*. De ahí he obtenido el material necesario para escudriñar, no sólo la narrativa en sí, sino también la ficción y la retórica, aspectos indispensables para esta exégesis. Sin perder de vista que el *Quijote*, a pesar de muchos estudios históricos, sociales y políticos de los que ha sido objeto, sigue siendo un artefacto de ficción, me he dedicado a la tarea de analizar concienzudamente las historias y meta-historias, cuentos y meta-cuentos, aventuras y meta-aventuras, encontradas en la obra y su íntima relación con la retórica del discurso femenino. Existen niveles narrativos interpolados armoniosamente en el texto que reflejan las diferentes relaciones de subordinación y sub-subordinación. Según Shlomith Rimmon-Kenan en *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, estas relaciones subordinantes se van produciendo dentro del mismo texto, generando una estratificación de niveles y sub-niveles discursivos sometidos, a su vez, a la misma narrativa de la cual forman parte intrínseca (91). Estos aportes del campo de la narratología nos servirán para abordar estas relaciones de subordinación y sus posibles ramificaciones, y para explorar los diferentes niveles narrativos que, en una forma orgánica, van



construyendo el sentido retórico que el autor desea plasmar en cada uno de ellos.

Detengámonos ahora en los enunciados feministas. Para autoras como Janet Todd, en su libro *Feminist Literary History*, el feminismo comienza "when the first woman became aware of her relationship to language and conscious of herself as writer, speaker, reader or auditor" (18). Reconoce también que quizás es con Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1928), y con Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (1949), que se abre un nuevo sendero denominado crítica feminista.

Hablaremos primero sobre la crítica feminista anglo-americana para pasar luego a la francesa. Sobresale por su contribución a la crítica Ruth El Saffar, quien ha profundizado en la obra de Cervantes con alcances inmensurables. Ejemplo de lo anterior lo encontramos en su libro *Beyond Fiction*, donde se plantean tres importantes enigmas a base de la terminología de Stanley Fish: "Is there a text in this class?", "Is there a woman in this text?" "Is there a text in this woman?" (*Beyond Fiction* 11). El Saffar, en su búsqueda incansable por alumbrar este terreno nebuloso, logró producir un número sorprendente de artículos dedicados al tema de la mujer en Cervantes y sus repercusiones textuales y narrativas. Analizaremos uno de

estos trabajos en breve. En "In Praise of What Is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in *Don Quijote*", se presenta la tesis del silencio versus el discurso, lo no dicho versus lo narrado, lo que se observa versus lo que se expone. En otras palabras, para El Saffar el lenguaje, la historia y el significado son generados a través de ausencias, silencios, carencias, los descuidos en el lenguaje, en lugar del discurso narrativo. De igual forma, El Saffar es partidaria de que la mujer para *Don Quijote* constituye el objeto deseado, lo que se persigue conquistar, pero evitando ser conquistado. Para apoyar esta tesis, la autora se basa en la caracterización de la mujer, el cambio y contraste drástico entre los personajes femeninos de la Parte I y la II, y en las debilidades del caballero andante. Repasemos algunos puntos primordiales en este ensayo crítico de El Saffar donde tendré la oportunidad de presentar mi visión al respecto, puntos de coincidencia y divergencia. Primeramente, y teniendo en cuenta que en algunos momentos estamos realizando una lectura presentista del texto, analicemos el papel de Cervantes con respecto a la recepción. Aunque es muy cierto que

He [Cervantes] also frustrates the reader's desire for textual stability by putting into question the validity of his sources and the

reliability of his narrator. Using a madman for hero and a deceitful Moor for scribe Cervantes clouds his text with an aura of uncertainty whose function is to relativize all those efforts of law, word, and custom to tame the incongruities and anomalies of lived experience. (206)

Sería necesario observar también que Cervantes utiliza una técnica narrativa innovadora que hace del lector un co-partícipe en la lectura: lo obliga a dejar a un lado su pasividad, su papel de receptor dócil. En otras palabras, se busca un lector capaz de escudriñar el texto, examinar y llegar a sus propias conclusiones a pesar de los juegos retóricos y trampas narrativas a la que está siendo expuesto. Esto provocará cierta frustración en el o ella, pero también lo o la dotará con destrezas analíticas que moldearán a un nuevo tipo de lector.

Más adelante en su ensayo *El Saffar* cita a Leslie Fiedler, quien caracteriza la ficción americana con un protagonista "a man on the run" fuera de la civilización quien procura a toda costa evitar su *encuentro* con la mujer, lo que implicaría la posibilidad de enamorarse y casarse. Quisiera detenerme en esta cita antes de continuar. En el caso de *Don Quijote*, es muy cierto que sale en busca de "aventuras", pero en ningún momento el texto nos sugiere una falta de confrontación; al contrario, lo que *Don Quijote* ansia es ese *encuentro* con el otro.

Fuera de un terreno seguro, el de su casa al lado de su sobrina y bajo la supervisión del cura y del barbero, el protagonista se ve en la necesidad de enfrentarse con una variedad de personajes y situaciones de las que nunca sería *objeto* en su contorno cotidiano. Por nombrar sólo algunos: moras, esclavos, duque y duquesa, aldeanas y prostitutas, batallas y ensenadas, lo rural y lo urbano, victorias y derrotas, y muchísimas otras. Mi punto aquí es que se expone a una serie de circunstancias *voluntariamente, secundum quid*, no con el deseo de evadir la *civilización*, sino con la determinación de conocer al <<otro>>. En ese *otro* se encuentra inevitablemente *la mujer*. El por qué se evita o no la institución matrimonial o el caer en la tentación sexual, sería algo para analizar más detenidamente. No obstante, su deseo de entrar en contacto con lo ajeno, lo inhospitalario, lo *no familiar*, denota cierta excentricidad en su época, pero no difiere en absoluto del héroe que se ve obligado a ir a batalla una vez contraídas las nupcias y obligado a dejar a su esposa, y en ciertos casos incluso hijos y parentela, en miras de una batalla<sup>3</sup>. Sancho, por ejemplo, sigue a sabiendas a Don

---

<sup>3</sup> Héroes del Sur de Estados Unidos como Daniel Boone y Davy Crockett se internan en un territorio desconocido en busca de nuevas fronteras dejando atrás a sus familias a cargo de la mujer. Se deposita la autoridad y administración del hogar en la madre.

Quijote y deja atrás a su familia en busca de fama y fortuna, no así el caballero andante. Hasta cierto punto, Don Quijote refleja un sentido de responsabilidad mayor a la de Sancho. En el caso de éste, ha depositado la carga de la familia en su esposa, Teresa Panza, mientras que Don Quijote, haciendo buen uso de su celibato, se lanza a la aventura sin perjudicar o delegar su responsabilidad en el <<otro>>.

Siguiendo esta línea de pensamiento, El Saffar nos explica que este tipo de personaje evita la confrontación con la mujer no como un objeto sino como "independent other, procreative, relational, obligational, the woman whose presence, were it fully recognized, would expose in the man who desires her the void" (209). En este aspecto, insisto en mi percepción del texto. Si éste fuera el caso, por qué presentarnos a personajes femeninos como Marcela, la duquesa, Dorotea, Zoraida, Camila y Ana Félix y hacernos testigos, como lectores, de estos *encuentros* con ese <<otro>>. Si el protagonista de este texto teme la dependencia físico-emocional, por qué vivir atado a una fantasía obsesiva con una Dulcinea inalcanzable cuando por otro lado nos satura con su *interacción* con todo tipo de personajes femeninos. En suma, Cervantes nos muestra la presencia sólida de la mujer como un ser independiente, como ese *otro* a quien hay que

buscar, encontrar, descubrir como sujeto y no como objeto de caza.



En cuanto a la ambivalencia en la caracterización de la mujer, en un nivel literario y social, entre "ángel" y "monstruo", "virgen" y "pecadora", "dama" y "prostituta", la vemos reflejada en *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar. Para Gilbert y Gubar, la escritura en el siglo XIX estaba dominada por el sistema patriarcal reinante. Por lo tanto el creador es el padre vinculado a la imagen divina del Creador. Si esta era la premisa y lo que se aceptaba en el siglo XIX, entonces es necesario preguntar "What if such a proudly masculine cosmic Author is the sole legitimate model for all early authors?" (7). Es así como en el siglo XIX, y hasta nuestros días, se encasilla a la mujer dentro del molde condicionado a la visión masculina. Se espera que la mujer *ideal* evoque los atributos que el sistema patriarcal impone: pasividad, docilidad, generosidad absoluta a costa de su propio bienestar. No se demanda lo mismo del hombre para quien estas cualidades resultarían vistas como *cursis*, poco varoniles. La ausencia de este ideal inalcanzable dibuja en el texto a la antagonista, el monstruo. Este tipo de mujer es clasificada como egoísta, que actúa de acuerdo a su

propia iniciativa y que posee una *historia* que contar. Por un lado, se dibuja el ideal caballeresco, Dulcinea, por el otro se pincela a Aldonza y a Maritornes que desafían esa ilusión. Vemos una serie de personajes femeninos que fluctúan entre lo permitido y lo no permitido, entre lo deseado y lo no deseado. Marcela, Zoraida, Dorotea y la duquesa despliegan atributos que las sitúan en ambos hemisferios, en ambos extremos: mujer y monstruo, dulce criatura y mujer bélica, virgen y pecadora, abnegadas y egoístas, de acuerdo al discurso masculino, de acuerdo a la óptica patriarcal que imperaba en la sociedad barroca.

Pasemos ahora a las representantes de la teoría feminista francesa con el propósito de cubrir, en lo posible, ambas aproximaciones y sus aportes al terreno de la crítica en general. Toril Moi, en *Sexual/Textual Politics*, en respuesta a la obra de Simone de Beauvoir, explica las repercusiones sociales, políticas y culturales que se generan al acondicionar a la mujer, o crearla, a la imagen de la visión masculina:

.....  
Beauvoir shows these fundamental assumptions dominate all aspects of social, political and cultural life and, equally important, how women themselves internalize this objectified vision, thus living in a constant state of 'inauthenticity' or 'bad faith', as Sartre might have put it. The fact that women often enact the roles patriarchy has prescribed for them does not

prove that the patriarchal analysis is right:  
Beauvoir's uncompromising refusal of any notion  
of a female nature or essence is succinctly  
summed up in her famous statement 'One is not  
born a woman; one becomes one'. (92)

.....  
En Cervantes, el personaje de Dulcinea nos presenta esta  
cuestión a través de su ausencia, su silencio. Se le  
fabrica de un personaje femenino existente en el texto,  
Aldonza Lorenzo, y se le reinventa como Dulcinea. Se dota a  
esta creación, a este objeto, con las cualidades deseables  
en la mujer según la óptica masculina. Se le da vida y  
movimiento, al grado, que el mismo Sancho apoya y  
contribuye a propagar esa ficción.

Es precisamente la ausencia de este ideal femenino, el  
silencio de su voz narrativa, la que permite al autor y a  
los otros personajes construir un discurso, una historia,  
una ficción. A Dulcinea no se le considera un caso de  
*otredad* como a Zoraida puesto que es el producto del *primer*  
*sexo*, no presenta ningún desdoblamiento genérico como  
Dorotea y no posee autoridad o nobleza como la duquesa. Nos  
encontramos ante la asimetría narrativa. Cervantes cede el  
derecho a interpretar este desequilibrio retórico al lector  
quien deberá juzgar no sobre la base de Dulcinea, sino  
valiéndose de los otros personajes femeninos que cuentan  
con un discurso, una voz, un espacio narrativo.



Resulta necesario incluir en esta introducción a Hélène Cixous y su obra "The Laugh of the Medusa" escrita en 1975 y publicado en inglés en 1976. Cixous confronta metafóricamente las fuerzas binarias en que se encasilla la división de géneros (227). Esto afecta tanto al hombre como a la mujer, puesto que si la mujer se ve en la necesidad de liberar a la *niña* que se esconde detrás de la fabricación masculina, negándose a ser mujer, el hombre también es víctima de su propia construcción patriarcal. Se convierte en su enemigo al tener que operar bajo la influencia de lo *fálico*, lo varonil, lo masculino. Para Cixous, el sexo resulta irrelevante, poco útil, puesto que la escritura masculina o femenina puede ser producida por miembros de ambos sexos, sin tener que pertenecer al sexo femenino para escribir de una forma "femenina" o al sexo masculino para que la escritura sea "masculina." Lo biológico desaparece para darle entrada a lo considerado culturalmente *masculino* o *femenino*. Cixous enumera el sistema binario patriarcal con los siguientes pareados en su contribución a *La Jeune Née*:

Actividad / Pasividad  
Sol / Luna  
Cultura / Naturaleza  
Día / Noche  
Padre / Madre  
Cabeza / Emociones  
Inteligibilidad / Sensibilidad

La imagen masculina se proyecta utilizando los primeros elementos del pareado y la femenina los segundos. Cixous emplea estos pareados para alegorizar el campo de batalla, sea éste consciente o inconsciente, en que se ubica a la mujer frente al hombre. Se estipula lo que es positivo y aceptado versus lo que es negativo y rechazado. Esta guerra sin cuartel entre el hombre y la mujer se observa tanto a un nivel social como cultural puesto que es el hombre quien construye las normas que las rigen. Por ende, la victoria siempre prevalecerá para él, mientras que la mujer obtendrá la derrota en cualquier lid en que se le ubique. Cixous explica que este fracaso empuja a la mujer a la *muerte* y a la *pasividad*, ya sea ésta alegórica o no. Al hablar de la muerte se refiere a su ausencia, al hecho de que no existe (JN, 118). Es decir, no cuenta con una voz o una presencia que le otorgue un lugar en el mundo, o en texto, regidos ambos por el gremio patriarcal, el vencedor.

Así, la actividad se relaciona con el hombre y la pasividad con la mujer, el hombre como astro solar, la mujer como satélite que proyecta la luz que se le otorga, el hombre como hacedor de la cultura, la mujer como la fuerza desenfrenada de la naturaleza que necesita ser controlada por la cultura que crea el hombre, el hombre

como la luz del día, la mujer como la oscuridad de la noche, el hombre como el padre creador, la mujer como la madre a quien se le encomienda la difícil tarea de dar a luz, el hombre como la cabeza donde anida el intelecto, la mujer las emociones, el hombre quien posee la capacidad del discurso inteligible, la mujer el recipiente de las sensaciones, el hombre logos, la mujer pathos.

Este sistema binario de valores nos remite a Derridá, quien contradice lo anterior y hace una diferenciación patente entre escritura y habla. Para Derrida el significado radica en la palabra (logos) y la escritura (pathos) resulta auténtica únicamente cuando existe un *sujeto* humano que lo valide con lo que se enaltece el habla sobre la escritura, el logos superior al pathos, y por ende, el hombre, lo masculino, por encima de la mujer, lo femenino. Toril Moi resume esta diferencia binaria derridiana de la siguiente manera:

Derrida's analysis undermines and subverts the comforting closure of the binary opposition. Throwing the field of signification wide open, writing-textuality-acknowledges the free play of the signifier and breaks open what Cixous perceives as the prison-house of patriarchal language. (107)

En *Don Quijote de La Mancha*, se pone de manifiesto el uso de estos pareados, de este sistema binario, a través de la

caracterización de los personajes femeninos, sus voces y silencios, su discurso oral o escrito, su función retórica dentro del texto y su influencia en la formación de la narrativa.

En los siguientes capítulos se analizan los distintos niveles de ficción en la voz femenina en el *Quijote*, con la inclusión de personajes de fondo o marginales. El estudio se centra en tres aspectos primordiales: 1) los diferentes niveles de ficción narrativos, 2) el uso de la voz femenina con fines retóricos y 3) la onomástica.

De acuerdo a esta relectura del *Quijote*, el conjunto de mujeres en el texto nos brinda un ámbito de selección amplio: la sobrina, el ama, Aldonza Lorenzo, Maritornes, la hija del ventero, Luscinda, la princesa Micomicona, Camila en *El curioso impertinente*, doña Clara de Viedma, Leandra, Teresa Panza, Quiteria, Altisidora, doña Rodríguez y sus dueñas, las mujeres de Barataria, Sanchica, Claudia Jerónima, Ana Félix, y tantas otras.

He distribuido el estudio en cuatro capítulos: "El caso de Marcela: Un tribunal cervantino", donde se explora el discurso legal; "Las tres caras de Dorotea", donde se analizan los desdoblamientos retóricos y de género; "Zoraida en el cuento del Cautivo: Un caso de otredad", donde se observan confrontaciones y silencios; y "La

duquesa: El metateatro cervantino", donde se estudia la metaficción. En cada uno de ellos se evalúa la posición narrativa de la voz femenina, el nivel de ficción en que se le ubica, su función dentro del cuadro discursivo que se le ha asignado y su retórica dentro de la obra. Los invito a evaluar conmigo cada uno de estos personajes femeninos que, como se verá, influyen de gran manera en la creación de la narrativa, y por ende, en el surgimiento de la novela moderna.

## CAPITULO II

### EL CASO DE MARCELA: UN TRIBUNAL CERVANTINO

El episodio de Marcela y Grisóstomo en los capítulos XI al XIV de la primera parte de *Don Quijote* se presta para ser analizado desde una perspectiva jurídica presentista debido a la intervención de muchas voces que en momentos específicos funcionan como voceros del sistema legal. Si a esto le unimos el hecho de que los personajes pastoriles son en realidad personajes cultos, perfilados a través de un lenguaje cortesano podríamos afirmar entonces que lo que se presenta en este pasaje no es otra cosa que un tribunal quijotesco. Para poder desglosar esta tesis dividamos esta materia en tres fracciones: los diferentes niveles de ficción narrativos, el uso de la voz femenina con fines retóricos y la onomástica cervantina.

Se ha estudiado anteriormente tanto la voz cortesana como la popular en el *Quijote*. Entre estos estudios se encuentra el de Joaquín Casaldueiro, quien hace una distinción detallada entre "pastores cabreros y pastores pastoriles" (77). Juan Bautista Avalle-Arce en *La novela pastoril española* señala:

A los veinte años de publicada la *Galatea* el escritor da a la estampa su próxima novela: la primera parte del *Quijote* (1605). No falta aquí lo pastoril, con esa especie de eterno retorno temático tan característico de Cervantes, pero, como siempre, no es un volver por cansancio, sino para enriquecer el asunto a manos llenas con las posibilidades artísticas descubiertas en el intervalo. Lo pastoril aquí está representado, en especial, por el episodio de Grisóstomo y Marcela [...] (22).

Lo pastoril es una constante que Cervantes utiliza muy a menudo en sus obras como es en el caso de *El coloquio de los perros* y *La Galatea* por ejemplificar este punto. Si el *Quijote* ha sido objeto de estudios extensos sobre lo absurdo de la caballería y como una crítica a los libros de esa índole, lo pastoril aquí no pareciera seguir esta línea de pensamiento hacia este género. Al contrario, la presencia de personajes pastoriles en el episodio mencionado bordan la fusión de lo caballeresco con lo pastoril de tal manera que se presta más al análisis artístico que a una crítica antagónica. Marcela, como personaje femenino, es caracterizada de tal manera que atrae la atención y la admiración del hidalgo. No se manifiesta lo mismo en sus encuentros con otras mujeres donde es precisamente *Don Quijote* quien procura protegerse del encanto femenino. Al final del episodio, el caballero andante busca a Marcela por dos horas en un afán incansable de hablar con ella, de estar ante su presencia. No le teme.

Busca a la pastora no para protegerla como es menester de la caballería sino atraído por su discurso. Como bien sabemos, esta búsqueda resulta infructuosa. Marcela desaparece en el follaje de los árboles y nunca volvemos a saber de ella. Cervantes valiéndose de la tradición pastoril crea un ambiente novedoso e intrigante que consigue captar la atención del lector utilizando para tal fin un ambiente campestre, doncellas y pastores. El héroe medieval se desvanece ante la presencia de una pastora carente de ostentación, pero portadora de un discurso transformador.

Por otro lado, Yvonne Jehenson concluye en su artículo "The Pastoral Episode in Cervantes' *Don Quijote*: Marcela Once Again" que esta interpolación pastoril es de suma importancia para el texto. Mientras el personaje de Grisóstomo entra y sale del episodio sin convertirse en ningún momento en un punto primordial del mismo, Marcela, por el contrario, como personaje pastoril se presta para múltiples interpretaciones (31). Esto sirve de antesala para lo que se desarrollará más adelante en este capítulo: Marcela como un personaje femenino, con un discurso profundo y desafiante que contribuye a la elaboración de la historia, desencadenando a su paso los hilos ficcionales que conformarán el cuerpo de la obra.



A pesar de estos estudios, hay quien, por el contrario, pone en tela de juicio la clasificación de este episodio y cuestiona su uso dentro del texto. Juan Ignacio Ferreras expresa este sentir llanamente:

Comprendo que es inimaginable un Quijote sin Grisóstomo y Marcela, por ejemplo; sin embargo, ni Grisóstomo ni Marcela median en nada la aventura del héroe, éste no recibe ni da nada en la aventura del desdichado pastor enamorado y la arrogante [sic] doncella [...]. Confieso que no sé clasificar esta aventura a la hora de relacionarla con la estructura paródica. (97)<sup>4</sup>

Me encuentro en desacuerdo con lo dicho. Cervantes no crea ambientes o personajes gratuitos. Cada pieza discursiva forma parte de un engranaje meticulosamente elaborado que dará como resultado la novela moderna. Mi misión aquí es comprobar que el autor utiliza este episodio pastoril, tan controversial, como una pieza retórica intercalada en el cuerpo narrativo de la obra en sí. Sin más preámbulo, pasemos a explorar el caso de Marcela.

Debemos comenzar diciendo que en el siglo XVI en España la escritura estaba subordinada a la ley por

---

<sup>4</sup> Otros tienden a ver la tradición pastoril en *Don Quijote* como una adaptación de Cervantes a la condición moral y socio-cultural relacionándola más con el área espiritual que con los hechos presentados en el texto. Tal es el caso de Renato Poggioli en su estudio "The Pastoral of Self".

diversas razones. Como bien apunta Roberto González Echevarría en *Myth and archive*<sup>5</sup>:

One of the most significant changes in Spain, as the Peninsula was unified and became the center of an Empire, was the legal system, which redefined the relationship between the individual and the body politic and held a tight rein on writing. Narrative, both fictional and historical, thus issued from the forms and constraints of legal writing. Legal writing was the predominant form of discourse in the Spanish Golden Age. (45)

González Echevarría, después de un exhaustivo análisis, concluye explicando que es precisamente este discurso legal lo que da origen a la picaresca como a gran parte de la retórica quijotesca (46). Si el discurso judicial constituía una clave retórica en el Siglo de Oro español, resulta imperioso que examinemos, y no descartemos, dicho componente en esta obra primogénita de la narrativa castellana.

Cervantes crea una especie de ambiente judicial donde entran en escena tanto la voz cortesana como la voz coloquial que representaría al pueblo. Me propongo demostrar que este episodio retrata una corte judicial cervantina donde el autor juega magistralmente con diferentes voces y personajes que toman, o representan, en

---

<sup>5</sup> La palabra *archive* ha sido intencionalmente escrita con minúscula por el autor, por lo tanto se ha preservado de esa forma en este estudio.

momentos específicos, abogados defensores, fiscales, defensores y defendidos, con la finalidad de crear un caso judicial que debe ser esclarecido ante el pueblo, quien funciona aquí como un personaje colectivo.

La narración de una obra, según Shlomith Rimmon-Kenan, plasma diferentes relaciones de subordinación. En el caso de Marcela bautizaré esta *subordinación* con el nombre de *relaciones de delegación*, que es lo que constituye los diferentes niveles de ficción. Rimmon-Kenan lo explica así en *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*:

Most of what was said up to now was concerned with the narration *of* the story. But there may also be narration *in* the story. A character whose actions are the object of narration can himself in turn engage in narrating a story. Within his story there may, of course, be yet another character who narrates another story, and so on in infinite regress. Such narratives within narratives create a stratification of levels whereby each inner narrative is subordinate to the narrative within which it is embedded. (91)

Estos niveles y sub-niveles de ficción los vemos en este episodio de una manera tridimensional debido a las diversas voces discursivas que lo van perfilando. Como se demostrará a lo largo de esta exégesis, en algunas ocasiones estos

narradores funcionan como focalizadores del punto de vista<sup>6</sup> que se desea respaldar, defender o contrarrestar.

Primeramente, el caso de Marcela se convierte en un asunto de dominio público en el capítulo XII "De lo que contó un cabrero a los que estaban con don Quijote", cuando el zagal comunica la muerte de Grisóstomo y anuncia su entierro con lujo de detalles. Repasemos algunas líneas:

Estando en esto, llegó otro mozo de los que les traían del aldea el bastimento, y dijo:  
--¿Sabéis lo que pasa en el lugar, compañeros?  
--¿Cómo lo podemos saber? --respondió uno dellos.  
--Pues sabed --prosiguió el mozo-- que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que se anda en hábito de pastora por esos andurriales. (161)

En el artículo 125 de la ley actual española se decreta lo correspondiente a la voz popular el cual "supone el reconocimiento de la intervención del pueblo en la administración de justicia y, en definitiva, la legitimación democrática de aquélla" (15). Es precisamente de esta misma manera que el caso de la pastora pasa a manos del pueblo. El zagal funciona aquí como emisario que lleva las nuevas a la comunidad con un objetivo: cobrar justicia.

---

<sup>6</sup>*Focalization*. The perspective in terms of which the narrated situations and events are presented; the perceptual or conceptual position in terms of which they are rendered. (Rimmon-Kenan 71-73).

Aquí descubrimos el primer nivel de ficción: la historia de Grisóstomo y Marcela. Algunos personajes funcionan como emisores que exponen el mensaje y otros desempeñan el papel de quienes reciben la fabricación de estas noticias. ¿Hasta qué punto estas *nuevas* deben ser consideradas *hechos* contundentes e infalibles? Como lectores, desconocemos los pormenores relacionados con este caso, lo único que resulta evidente es que el pueblo, como una voz unísona, se ha convertido en un narrador. Lo que se desconoce es si lo podemos considerar fidedigno o no. De acuerdo a Wayne C. Booth en *The Rhetoric of Fiction* "[...] a fact, when it has been given to us by the author or his unequivocal spokesman, is a very different thing from the same 'fact' when given to us by a fallible character in the story" (175). Existe una mezcla caliginosa originada por múltiples voces que exponen el primer nivel de ficción en este episodio lo que obliga a un lector ávido a estar atento al resto del desarrollo de los sucesos discursivos que irán teniendo lugar. Se va creando una especie de tejido retórico que al desprenderse de esta *primera historia* o nivel de ficción vertebral, va confeccionando el resto del esqueleto narrativo. De esta génesis se derivarán lo que constituye la creación, es decir, su creador, la obra en sí y el lector como usuario de ésta.

Observemos cuidadosamente lo siguiente. Estas *nuevas* se encuentran saturadas de opiniones más que de hechos concretos. Es decir nos encontramos ante uno de los focalizadores. Aquí subrayo la intervención discursiva como un sub-nivel de ficción. Para ilustrarlo, indico el siguiente ejemplo: "se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela", refleja la percepción del zagal quien culpa a la joven y le atribuye no sólo el delito de matar, sino además, la censura como poseída de fuerzas malévolas. El sub-nivel de ficción, aquí, se elabora con un doble propósito: manipular al lector para que éste al escuchar la historia desee que el crimen sea censurado y para que se ejemplifiquen las diferentes voces narrativas dentro de un mismo paradigma retórico. Booth nos previene de la siguiente forma cuando se refiere al hecho de "telling and showing" en la narrativa:

One of the most obviously artificial devices of the storyteller is the trick of going beneath the surface of the action to obtain a reliable view of character's mind and heart. Whatever our ideas may be about the natural way to tell a story, artifice is unmistakably present whenever the author tells us what no one in so-called real life could possibly know. (3)

Para poder deshilar la mezcla entre los hechos verídicos, y comprobables, y los comentarios parciales del focalizador, tendremos que leer, y releer, el episodio en busca de

pistas que nos conduzcan a la vértebra y sub-vértebras de la ficción que pudieran obstaculizar, a primera vista, la recepción del mensaje. Una vez hecho lo anterior nos percataremos de que el único hecho sólido que podemos encontrar en esta declaración lo constituyen las palabras "murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo". El despliegue de varias versiones, o niveles de ficción, conforman el desdoblamiento de una *aparente* verdad, o *realidad*, proyectada de diversas maneras para satisfacer las demandas de los distintos oyentes, lectores, usuarios. Cada nivel de ficción, cada sub-nivel discursivo, conlleva la existencia de un oidor, o lector, implícito. Es en la multitud de voces que el creador podrá abarcar la mayor cantidad de *realidades* posibles. Con esto se corre el peligro de que la ficción se transfigure a un nivel superior al vecino por el mismo autor creando una visión multidimensional de una misma realidad. Esta falta de fijación es lo que irá configurando el cuerpo narrativo de este episodio.

Más adelante, Pedro será quien explique el caso en detalle. Estas son algunas de sus palabras:

--Con todo eso, te lo agradecemos -respondió Pedro. Y don Quijote rogó a Pedro le dijese qué muerto era aquél y qué pastora aquélla; a lo cual Pedro respondió que lo que sabía era que el muerto era un hijodalgo rico, vecino de un lugar

que estaba en aquellas sierras, el cual había sido estudiante muchos años en Salamanca, al cabo de los cuales había vuelto a su lugar, con opinión de muy sabio y leído. (162)

Ya aquí, se nos presenta a don Quijote como máximo magistrado moderando el tribunal. Es don Quijote quien le da la palabra a Pedro quien, a su vez, funciona como delegado (o narrador sub-alterno) dispuesto a informar de los acontecimientos:

Y déste y de aquél, y de aquéllos y de éstos, libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela, y todos los que la conocemos estamos esperando en que ha de parar su altivez y quien ha de ser el dichoso que ha de venir a dominar condición tan terrible y gozar de hermosura tan estremada. Por ser todo lo que he contado tan averiguada verdad, me doy a entender que también lo es al que nuestro zagal dijo que se decía de la causa de Grisóstomo. (167)

Nótese aquí que la aseveración "Por ser todo lo que he contado averiguada verdad" la cual no le deja otra opción al lector que acatar lo que este personaje presenta como *la realidad* del caso. No permite en ningún momento la participación activa de sus oyentes, y por extensión del lector, lo(s) reduce a una actitud pasiva. El texto nos impone la siguiente interrogante ¿qué motivos narrativos son auténticos y cuáles no? Los motivos que no son auténticos van perfilando los niveles y los sub-niveles de ficción a través de sus agentes intermediarios, mientras



que los motivos auténticos nos dirigen a la narrativa en sí.

Pedro no sólo informa, sino que también se propone indagar la información pertinente entrevistando a testigos o informantes potenciales:

--¡Oh! -replicó el cabrero--. Aún no sé yo la mitad de los casos sucedidos a los amantes de Marcela; más podría ser que mañana topásemos en el camino algún pastor que nos lo dijese. (167)

Esto coincide actualmente con *Los derechos y deberes de los españoles*, según el *Diccionario de la Constitución de José Fernández Vega y Jaime Mariscal de Gante y Mirón*, donde el individuo tiene el derecho legal a la información, tema contemplado en el *Artículo 20* correspondiente a la "Libertad de pensamiento" (128-29).

Recurro nuevamente a Booth, quien nos advierte del peligro de una descripción basada únicamente en la caracterización del personaje, más que en el hecho en sí:

Whenever a fact, whenever a narrative summary, whenever a description must, or even might, serve as a clue to our interpretation of the character who provides it, it may very well lose some of its standing as fact, summary, or description. (175)

Tantos detalles minuciosos sobre la credibilidad de Pedro ante el pueblo podría ser un rastro valiosísimo para el lector a la hora de decidir si le debe otorgar a este personaje el derecho absoluto a emitir un juicio tan

comprometedor sobre la acusada, Marcela. Este tipo de discurso subjetivizado nos revela los motivos narrativos que corresponderán con las actitudes de los agentes narrativos con lo que se desvanece lo *absoluto* del discurso para dar lugar a lo *relativo*. Es así como se impone la necesidad de poner en tela de juicio la declaración de Pedro a pesar de su caracterización como personaje fidedigno.

Es importante destacar que en el sistema judicial se necesitan dos componentes básicos para convocar a corte: el cuerpo del delito y testigos. Cervantes como narrador de fondo, crea ambos escenarios: El cuerpo del delito lo constituye el cadáver de Grisóstomo y los testigos oculares lo constituyen el zagal y Pedro que funcionan como portavoz de la voz colectiva.

El tercer informante lo encontramos en el capítulo XIII, "Donde se da fin al cuento de la pastora Marcela, con otros sucesos", en la voz de Vivaldo quien ha escuchado la historia en la versión de un pastor y la transmite a todos los que lo acompañan. Es decir, funciona como delegado del pueblo. Aquí se entreteje otro sub-nivel de delegación, otra sub-vértebra de ficción. He aquí su declaración:

Preguntóles don Quijote qué era lo que habían oído de Marcela y Grisóstomo. El caminante dijo que aquella madrugada habían encontrado con

aquellos pastores, y que, por haberles visto en aquel tan triste traje, les habían preguntado la ocasión por que iban de aquella manera; que uno dellos se lo contó, contando la estrañeza y hermosura de una pastora llamada Marcela, y los amores de muchos que la recuestaban, con la muerte de aquel Grisóstomo a cuyo entierro iban. Finalmente, el contó todo lo que Pedro a don Quijote había contado. (168)

Quien recapitula las diferentes declaraciones es el personaje de Ambrosio. Es éste quien se refiere a Marcela como "enemiga mortal del linaje humano" con lo que se le adjudica un crimen civil que debe ser sancionado (178). Aparentemente, Ambrosio posee evidencia contundente contra Marcela, ya que su fuente ha sido el mismo Grisóstomo, quien compartió con él su inmenso dolor por el desdén de la pastora. Las siguientes palabras sirven de evidencia de primera mano en este tribunal cervantino: "--Este es --respondió Ambrosio--; que muchas veces en él me contó mi desdichado amigo la historia de su desventura" (178). Lo que sorprende al lector es el nivel de incertidumbre que el autor ha ido creando al usar los distintos niveles de ficción. Estos narradores, y sus correspondientes interpretaciones del caso, sirven de piedra de tropiezo para el lector incauto quien se convierte en presa fácil de esta trampa narrativa. Booth lo define así:

As unreliability increases, there obviously can come a point at which such transformed information ceases to be useful even in

characterization of minds, unless the author retains some method of showing what the facts are from which the speaker's interpretations characteristically diverge. (175)

Una vez que nos percatamos que los hechos que presenta el narrador metadieгético se encuentran limitados por motivos que podrían *no* ser auténticos, nos vemos en la necesidad de prescindir del *juicio* de éste y buscar otros dispositivos narrativos que nos sirvan de guía. La idea no será omitir completamente estas versiones del caso. Lo que se pretende es más bien utilizarlas, pero sin perder de vista su relatividad. Cervantes, como creador, nos permite mantener la utilidad de estas declaraciones al utilizar los niveles de ficción de una manera corpórea: la historia como la columna vertebral y las sub-historias como ramificaciones fictivas.

Al continuar leyendo el pasaje vemos que el propio difunto deja su declaración escrita a través de la *Canción de Grisóstomo* que funcionaría como una especie de argumento de ultratumba. El difunto, y víctima del crimen, se hace presente en este tribunal traspasando las barreras metafísicas a través de una lírica audible que será presentada en la voz de Vivaldo. Recalco "voz" porque este personaje, en realidad, no es otra cosa que un mero lector, y no un hacedor. Según Booth, el lector requiere ciertos

atributos o cualidades esenciales: "he [the reader] should accept the ambiguities of life, rejecting a vision based on 'oversimplified blacks and whites' (38). Por lo tanto, el lector *ideal* debe ser capaz de elaborar preguntas y lanzarse en la búsqueda de las respuestas a esas interrogantes como producto del proceso en sí sin dejarse engañar por trivialidades del juego retórico.

Cervantes, como creador, espera que su obra trascienda más allá de lo obvio, de lo palpable, de lo simple. Es la complejidad de su trabajo lo que lo canoniza. No busca a un lector impávido, incapaz de sacar sus propias conclusiones. Vivaldo, aquí, ejemplifica al lector pasivo, la antítesis de lo que debería ser el lector idóneo, aquél que el autor *ideal* espera encontrar, o por lo menos, aquel lector a quien anhela ir formando durante el proceso de lectura. Es este encuentro, entre el autor y el lector *ideal*, lo que consagrará al texto en un lugar privilegiado.

Regresando a la retórica cervantina en la obra que nos concierne, nos percatamos de un triple juego discursivo: Se expone en la voz de Vivaldo lo que Grisóstomo desea hacer saber al pueblo. Asimismo, esta canción escrita por Grisóstomo no es otra cosa que la "voz" del autor. En suma, Cervantes otorga a la víctima del delito el derecho a ser escuchado más allá de las barreras físicas. Es así

como Grisóstomo se immortaliza a través de su lírica, de igual manera que Cervantes se immortaliza a través de su retórica. En cuanto a los atributos del autor *ideal*, Booth menciona la imparcialidad y agrega: "The author's objectivity has also sometimes meant an attitude of impartiality toward his characters" (77). Cervantes, al igual que su protagonista Don Quijote, ilustra en este episodio la posibilidad de desarrollar esta cualidad a nivel narrativo. Como se verá más adelante, Don Quijote procura en todo momento mantener la distancia necesaria e intervenir sólo cuando le sea necesario. No se inmiscuye en la presentación de los hechos y se coloca a sí mismo en una posición de imparcialidad consciente con lo cual los niveles de ficción van tomando lugar sin la interrupción constante de un narrador omnisciente.

Cabría entonces cuestionarse ¿qué es lo que persigue Grisóstomo con su muerte? ¿Justicia social o fama inmortal? Recordemos lo que tiene que decir José Luis Bouza Álvarez al respecto en *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*:

En Séneca reencontramos la célebre alternativa socrática según la cual la muerte es siempre ganancia con relación a la vida, pues, una de dos, o es tránsito a la eterna bienaventuranza, o es arribo a una perfecta insensibilidad, sueño eterno que es descanso de los trabajos de la vida. (384)

Además, es archisabido que para los pitagóricos o platónicos, la muerte constituía una especie de inmortalidad anhelada. Desde esta perspectiva, resulta evidente que el personaje de Grisóstomo busca en la muerte el cese del sufrimiento del que padece debido a la pasión, no correspondida, que lo consume. La muerte le resulta ganancia y no pérdida. Si a esto se le agrega el legado lírico que lo immortalizará en un plano físico, se podría concluir entonces que más que un llamado a la justicia social, lo que persigue Grisóstomo es abandonar el sufrimiento carnal, la vida como un mal, y alcanzar la gloria, la muerte como la inmortalidad bienaventurada. Su *ausencia* física le garantiza su *presencia* eterna.

Juan Bautista Avalle-Arce en su artículo "Cervantes, Grisóstomo, Marcela, and Suicide" contradice lo dicho por Iventosch argumentando que su base filosófica radica en el estudio detenido de los clásicos Griegos (1115-16), mientras que Herman Iventosch en su ensayo "The Grisóstomo-Marcela Episode of *Don Quixote*" resiste cualquier punto de vista filosófico como base literaria y sostiene que el suicidio en este episodio se presenta sin condenación o reprimenda (296) con lo que se le concede un carácter de galardón y mérito más que de castigo o menoscabo. Dejando a un lado estas, y otras, aproximaciones divergentes, debemos

coincidir en un punto vital: el suicidio de Grisóstomo, de una manera u otra, le concede el derecho a la eternidad, a permanecer en la memoria gracias a su canción poética que lo sitúa en el plano de lo perdurable. Lo que resulta digno de debate aquí es la acusación que el poeta levanta hacia la pastora. Continuemos, pues, analizando este episodio tan singular, como lo es la obra en sí.

Hasta este momento sólo se han presenciado las declaraciones fiscales sin prestar atención a la parte defensora. El personaje de Ambrosio funcionará como delegado defensor cuando niega abiertamente que Marcela haya engañado a Grisóstomo. He aquí su declaración narrativa:

A lo cual respondió Ambrosio, como aquel que sabía bien los más escondidos pensamientos de su amigo: --Para que, señor, os satisfagáis desaduda, es bien que sepáis que 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 fatigue ni temor que no le dé alcance, así le fatigaban a Grisóstomo los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas. Y con esto quedaba en su punto la verdad que la fama pregona de la bondad de Marcela; la cual fuera de ser cruel, y un poco arrogante, y un mucho desdeñosa, la mesma envidia ni debe ni puede ponerle falta alguna. (184)

La lealtad de Ambrosio hacia su amigo hace que justifique sus acciones, pero sin manchar la honra de Marcela. Desde



una perspectiva parcial, este personaje procura comprender la complejidad del sentir pasional de su íntimo amigo, sin perjudicar o ajusticiar a Marcela como un "chivo expiatorio" del caso. Esto lo convertiría indudablemente en un narrador no digno de confianza con lo que un lector sagaz no se detendría mucho en su discurso puesto que reconoce el nivel de ficción a la que está siendo expuesto. Habría entonces que escudriñar este juego retórico rechazando los dispositivos retóricos relacionados con los motivos implícitos del narrador y no tomar su declaración como la autoridad autenticadora o como poseedor de un conocimiento privilegiado.

Es interesante notar que el personaje de Marcela no ha sido llamado a comparecer en este tribunal. Su *ausencia* es evidente hasta el final del episodio cuando presenta su monólogo, una especie de manifiesto. Lo anterior ratifica la visión de un tribunal quijotesco: Marcela, la supuesta culpable, tiene derecho a permanecer en silencio o todo lo que diga podría ser utilizado en su contra. Es a través de su manifiesto que Marcela funciona como su propio abogado defensor, y lo establece desde el principio con las siguientes palabras:

--No vengo, ¡Oh Ambrosio!, a ninguna cosa de las que has dicho --respondió Marcela--, sino a volver

por mí misma, y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan; y así, ruego a todos los que aquí estáis me estéis atentos, que no será menester mucho tiempo ni gastar muchas palabras para persuadir una verdad a los discretos. (185)

Desde la perspectiva judicial moderna española en el *Derecho a la libertad y seguridad*, del Artículo 17 del Código Penal, se explica que "el detenido, acerca de su interrogatorio, podrá guardar silencio, ostentando en definitiva derecho a no declarar, así como a la asistencia de un abogado" (116). El personaje de Marcela reserva su derecho a exponer su versión de los hechos y a funcionar como su propio representante legal hasta una vez finalizada la exposición de los testigos, reclamando así su derecho al procedimiento de *habeas corpus* (la inmediata puesta a disposición judicial de toda persona detenida ilegalmente.)

En ningún momento, Marcela culpa o censura la acción suicida de Grisóstomo; simplemente expone su propia versión del caso. Este estilo discursivo, carente de manifestaciones pasionales excesivas, muy al contrario de la versión de Ambrosio saturada de una gran afinidad por la víctima, le da a la pastora cierto grado de credibilidad superior a la de Ambrosio. Cervantes le otorga a la mujer una conducta racional mientras que el hombre funciona aquí como el agente de la locura y la pérdida de la razón con lo

que se subvierte el sistema de valores creado por el sistema patriarcal y "aceptado" por la mujer. De igual forma, en el mismo período y en otro género nos encontramos con María de Zayas. Su forma de abordar la problemática femenina es muy particular: la pasión y la locura en personajes masculinos. Un ejemplo típico de lo anterior es el personaje de don Juan en *Desengaños amorosos*. La pasión lo atormenta a tal extremo que el uso de la razón le es inútil. Al tener que decidir entre la razón y la pasión, es ésta última la que le gana la partida (117, 203).

Recordemos que la razón se asocia al gremio masculino mientras que la pasión al femenino. Zayas invierte esta simetría artísticamente. Es el hombre quien posee y sufre los agravios de la pasión. Es al personaje masculino a quien se le imposibilita a actuar acorde a ésta.<sup>7</sup> Esther Tusquets en *Las sutiles leyes de la simetría* utilizaría siglos más tarde este mismo juego retórico, donde la protagonista femenina reta al sistema patriarcal al desafiar al personaje masculino imitándolo en su comportamiento socio-cultural: la mujer es quien pervierte al hombre mientras que el hombre se hunde en el sufrimiento y en la angustia como resultado de esta perversión.

---

<sup>7</sup> Es interesante notar desde una perspectiva lingüística que tanto *pasión* como *razón* requieren el uso del artículo femenino "la" y no el masculino "el".

Cervantes reta abiertamente este (pre)juicio en contra de la mujer en este singular episodio.

Marcela reclama su derecho a ser escuchada y tomada en cuenta su declaración, de igual manera que ha sido oída y tomada en consideración la de Grisóstomo. Siglos después, en París, el 10 de diciembre de 1948 en la *Declaración universal de derechos humanos*, según el *Diccionario de la Constitución*, se estipularía en el *Artículo diez* el siguiente recto, léase aquí *recto* en calidad de justa ley, carente de arbitrariedades:

Toda persona tiene derecho, en condiciones de plena igualdad, a ser oída públicamente y con justicia por un tribunal independiente e imparcial, para la determinación de sus derechos y obligaciones o para el examen de cualquier acusación contra ella en material penal. (105)

Marcela procura romper con la parcialidad de una acusación que ha sido expuesta a la luz de una sola versión, la de Grisóstomo y sus seguidores. Repasemos las palabras de ésta cuando expone:

Yo, como sabéis, tengo riquezas propias y no codicio las ajenas; tengo libre condición y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie. No engaño a éste, ni solicito aquél; ni burlo con uno, ni me entretengo con el otro. La conversación honesta me entretiene. Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera. (188)

La discursiva cervantina utiliza hábilmente el monólogo de Marcela para establecer la igualdad, no de sexos, sino de derechos. La correspondencia constitucional de hoy en día se plasma en el Artículo 14 de la Carta Magna:

[...] los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social, correspondiendo a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas (art. 9, 2), mostrándose inflexible la Constitución en la proclamación, defensa y tutela de la igualdad de los españoles, que se manifiesta muy especialmente en la regulación de los derechos fundamentales y de las libertades públicas. (189)

En el estrado cervantino Don Quijote ejerce esta igualdad ante la ley, permitiendo que ambos personajes sean escuchados atentamente, para que sólo así, el veredicto final pueda alcanzar la justicia poética. Como bien ha dicho Jehenson utilizando las mismas palabras de Marcela "[t]hose whom my looks have captivated, my words have undeceived" (143), ésta no sólo destruye el valor superficial que le es concedido por el hombre, sino que utilizando su propio discurso se define a sí misma como un individuo, sujeto, y no un objeto a la merced de cualquier agente narrativo (30-33).

Desde el principio de este episodio, Don Quijote ha permanecido atento y vigilante a las diferentes declaraciones, delegaciones y versiones (en otras palabras, a los diferentes niveles narrativos.) No ha juzgado a ninguno de los personajes involucrados y ha procurado ir atando las piezas de este engranaje judicial muy cuidadosamente. Para Don Quijote, Marcela es inocente hasta que se demuestre lo contrario. Una vez escuchada la declaración de Marcela, *El caballero andante* se siente apto para emitir un justo juicio. Ha analizado ambas versiones, ha tomado en consideración tanto las declaraciones fiscales como las de la parte de la defensa y ha seguido de cerca el desarrollo de los acontecimientos. Subrayo a continuación su veredicto final:

--Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes, a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive. (188)

Don Quijote mantiene la distancia requerida para producir el efecto retórico deseado: libre de la tentación de provocar la lástima en el lector a través de los personajes

que conforman este tribunal, se sitúa a sí mismo como moderador, *no* como poseedor del fallo. Se crea con esto un paralelo: Cervantes funciona aquí como autor quien escribe desde una distancia intelectual y moral, *no* contaminado por un sistema de valores impuesto por la sociedad. Ha decidido regirse únicamente por su intelecto, no por la emoción del caso. Si a esto se le une el hecho del poder que ejercía la censura durante la Inquisición y a los peligros a que se exponían los escritores que desafiaban sus preceptos, deducimos que Cervantes, en pleno uso de sus facultades mentales y artísticas, logró sobrepasar estas barreras sociales con una obra maestra sin precedentes. Este derecho innato sería defendido constitucionalmente en los *Derechos a la creación intelectual* en el Artículo 20 de la Constitución española con el siguiente tratamiento:

[...] el derecho a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica no puede ser restringido por ningún tipo de censura previa; los únicos límites en el ejercicio de tal derecho vienen dados por el respeto a los derechos fundamentales, los preceptos de las leyes que los desarrollan y especialmente el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen [...] (112)

En el universo cervantino donde el honor y el culto al individuo siempre han sido temas de discusión, Don Quijote funciona en este caso, tan abundante de posibilidades, como el juez supremo en quien se deposita la enorme

responsabilidad de un fallo. Cervantes como autor, construye un sistema judicial que se adelanta a su tiempo. Se le concederá al pueblo, y al lector, el derecho a decidir. Se le(s) entrenará y educará para que su decisión no se base en lo banal, en lo superficial. Al adiestrar a un *nuevo* tipo de lector *ideal*, decrecen las posibilidades de convertirse en un oidor incauto, en un lector manipulable que se rinde ante la ficción, sin intentar siquiera, sacar sus propias conclusiones.

Es relevante notar que el nombre *Marcela* proviene del nombre masculino *Marcos* y se asocia al dios romano de la guerra, Marte, del latín, *Marcus*. Lo llamativo de este nombre propio es que en la actualidad se ha adaptado a *Marcelo*. Cervantes utiliza un nombre de origen patriarcal y lo modifica para que tome la forma femenina en *Marcela*, con lo que se originaría un uso masculino peculiar, *Marcelo*. Tanto en el Medioevo como en el Siglo de oro español, este nombre era muy poco usual. No existen registros que muestren la utilización de éste ya sea en la literatura, en las artes, o a un nivel doméstico. No es hasta principios del siglo XX que comienza a propagarse su uso como nombre propio. Incluso, hoy en día no es considerado un nombre común o de gran popularidad.



Cervantes presta especial atención a la selección del nombre con que bautizará a sus personajes femeninos. Marcela, guerrera, lucha y defiende su posición ante las acusaciones del pueblo. En esta lucha, su voz se convierte en el arma discursiva que le brinda el triunfo final. Su capacidad combativa la conduce a la victoria. Ahora bien, nos encontramos ante una guerra discursiva, *no* militar. A diferencia de la milicia, el armamento lo conforman los distintos niveles de ficción, la narrativa y la retórica. La batalla se pelea a un nivel discursivo, *no* físico. Marcela en ningún momento se da por vencida. Maneja sus tácticas bélicas muy hábilmente, sabe cuándo retirarse y cuándo atacar. Al defenderse a sí misma se niega a la derrota. Pelea y vence. Ante tal magnitud, a Don Quijote no le queda más remedio que permanecer distante y servir de jurado. A diferencia de tantos otros episodios y aventuras novelescas del caballero medieval, éste decide *no* intervenir. Le cede la batalla a Marcela con lo que se le atribuirá el triunfo a la mujer, *no* al hombre. Observemos el juego cervantino de transposición de papeles: el hombre, el caballero de espada y escudo, opta por un papel pasivo, mientras que la mujer, tachada como sexo *débil*, protagoniza el papel activo. El caballero andante, el defensor de la mujer, cede su papel militar ante Marcela a quien no hay

necesidad de defender puesto que su discurso combate al masculino reclamando así la justicia que le pertenece. No sólo quien porta el nombre de *Marcela* cobra importancia, sino también quien le da el nombre, *Cervantes*. Con esto triunfa el autor como creador al obtener el equilibrio perfecto, orgánico, simétrico que le da sentido completo y cuerpo a su obra.

Una vez analizado estos aspectos, cabría la pregunta ¿hasta qué punto el personaje de Marcela proyecta un discurso femenino o funciona simplemente como la portavoz del discurso masculino? Detengámonos en estas interrogativas. Para Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes* la mujer no es más que un error de cálculo del autor, una especie de accidente geográfico (25). La visión que nos ofrece Ruth El Saffar coincide con la de Américo Castro. En su libro *Beyond Fiction* nos indica que "the chivalric approach to the feminine is to put the woman out of sight and to engage in her name in fascinating game of warfare with men" (53). Sin embargo, el caso de Marcela pareciera desafiar estas prerrogativas si optamos por analizarlo desde un punto de vista narrativo y retórico. Evidencia de lo anterior es el hecho de que el caballero manchego desaparece del panorama y se sitúa al margen, procura que sean las distintas voces discursivas y sus

repercusiones retóricas las que tejan de una manera  
sinérgica<sup>8</sup> la historia. Esta táctica *textil* en sí denota  
un funcionamiento femenino, no masculino. Marcela funciona  
como un tributo a la mujer independiente que expone su  
propia *historia* dentro de la otra historia, la masculina.  
No necesita la intervención del hombre ni se escuda en el  
*caballero de la triste figura* para defender su posición por  
muy inadecuada, para la época, que ésta pudiera parecer. En  
el siglo XX, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en *The  
Madwoman in the Attic* desarrollan la idea de que la mujer  
es usada como un personaje subordinado a la manipulación  
del autor como metáfora de la paternidad, de la creación  
(8-9). No pareciera ser así en Marcela. El autor y el  
protagonista permanecen al margen para otorgarle al  
personaje femenino control absoluto del discurso, y por  
ende, de su destino retórico. Al final, no es el personaje  
masculino el que gana, la victoria se le concede a la  
mujer. Definitivamente se le caracteriza con ciertos  
atributos masculinos, imposibles de erradicar siendo tanto  
el hombre como la mujer producto de un sistema patriarcal,  
pero sin dejar su virtud femenina. Cervantes invierte los  
papeles estereotípicos de la sociedad barroca de una manera

---

<sup>8</sup> Término basado en la obra de Mary Daly, *The Metaphysics of  
Radical Feminism*. Se refiere al hecho de tejer e hilar. Técnica  
asociada a la escritura femenina, no a la masculina.

sutil, pero firme: utiliza un discurso ginergético, propio de la escritura femenina, y un discurso autónomo en la voz de Marcela, característica asentada al gremio masculino. Más significativo aún es el hecho de que el ejercicio de las leyes en ese período estaba a cargo exclusivamente del hombre. Aquí, el abogado defensor es una mujer con lo que se subvierte el sistema legal barroco.

En *Don Quijote*, como se hablará en los próximos capítulos, mujeres como Marcela, Dorotea, Camila, Zoraida y Doña Rodríguez rompen con el molde establecido del ideal femenino para rebelarse ante una sociedad que las encasilla en un molde masculino hermético. Por ahora, concluyo diciendo que el episodio de Marcela y Grisóstomo funciona como una corte judicial narrativa donde la voz popular, *vox populi*, se encuentra subordinada a la voz de la deidad, *Dei*. Es decir, la voz del narrador, o narradores, representa al delegado, o delegados, de una verdad<sup>9</sup>, de la misma manera en que Cide Hamete Benengeli representa al delegado de Cervantes. Al respecto, Booth expone que "Narrators like Cid Hamete, who can speak for the norms on which the action is based, can become companions and guides

---

<sup>9</sup>*Verdad*. Lo contrario a la ficción donde el lenguaje pretende no tener valores de *verdad* en el mundo real. En la literatura se conoce como campos de referencia internos según Benjamín Harshaw en su estudio "Poetic Metaphor and Frames of Reference", 5-43.

quite distinct from the wonders they have to show" (212). Lo que ocurre en este episodio es la aniquilación de preceptos literarios, contribuyendo así al nacimiento de la novela moderna, y la subversión a sistemas dominantes, retando así lo patriarcal. Al destruir o retar estos patrones se da paso, se construye, un nuevo horizonte de posibilidades. Al derrumbar lo *absoluto* se le da lugar a lo *relativo* con lo que se crean ficciones y problemáticas sobre la existencia ficcional que nos proporcionan la oportunidad de escudriñar nuevas avenidas discursivas, no exploradas antes.

Desde el punto de vista de la historiografía literaria, la voz popular se infiltra en el ámbito culto-literario para mostrarnos en todo su esplendor "un tribunal quijotesco". De una historia tan trivial, una joven doncella amante de la libertad bucólica y un estudiante que se suicida por amor, Miguel de Cervantes crea toda una corte jurídica constitucional donde lo que imperará al final es el juicio que cada lector sea capaz de emitir basado en su lectura del caso. Narradores, delegados y testigos oculares se presentan en una escala tridimensional de ficción narrativa y retórica ante el tribunal cervantino para otorgarle al lector el derecho a decidir por sí mismo. La pluma cervantina deja su huella ineludible al final de

esta aventura otorgándole a Marcela la libertad a la que tiene derecho, pero al mismo tiempo, se le permite al lector la libertad de decisión.

El tema de la *verdad* versus la *ficción* ha sido reservado, por lo general, para la filosofía, la teología o la semántica lógica. En la literatura lo abordamos desde una perspectiva retórica o discursiva, y no por eso menos importante. Cervantes, como autor literario, crea un mundo narrativo complejo subordinado a los niveles de ficción del texto. Con este episodio, se incluye a la mujer, un ente considerado objeto, y no sujeto, un sub-alterno, quien se apropia del discurso para desencadenar una serie de versiones diversas: verdad, mentira, verosimilitud, inverosimilitud, motivos auténticos y no auténticos, comportamiento reales y fingimientos tambalean así las normas y estatutos hasta entonces conocidos. La macro-estructuración de lo absoluto se cuestiona ante la presencia de la micro-estructuración de lo relativo.

La justicia poética quedará entonces a cargo del lector de todos los tiempos. Al permitir a los oyentes, y por ende al lector, a ser partícipe de las versiones y sus motivos, incluyendo la de la acusada, se le(s) invita a conquistar la verdad narrativa sin sucumbir ante la ficción y sus diferentes niveles. Es una actividad que no se limita

al nivel literario, una destreza que nos permite funcionar en la vida cotidiana de cualquier período socio-histórico. Sólo tenemos que estudiar las leyes españolas actuales en retrospectiva al tribunal quijotesco para percatarnos de ello.

## CAPITULO III

### LAS TRES CARAS DE DOROTEA

Dorotea protagoniza más de veinte capítulos que conforman un episodio intercalado en la cuarta y última parte del *Quijote* de 1605. Este personaje femenino se caracteriza por un triple juego discursivo a través de tres caras que van perfilando al personaje en sí: Dorotea como personaje original; Dorotea vestida de hombre donde se pone de manifiesto el uso del *travestismo*, el cual funciona como un *tercer elemento* puesto que no se puede considerar correspondiente al sexo masculino o al femenino con lo que se cancela, anula e invalida el concepto de género; y finalmente, Dorotea como la princesa Micomicona. Con la finalidad de inquirir en este personaje femenino y sus correspondientes (meta)personajes, nos detendremos en los diferentes niveles de ficción narrativos, el uso de la voz femenina con fines retóricos y la onomástica cervantina, como es ya nuestro menester hacerlo así.

Por un lado, Dorotea se nos presenta como la ya conocida *dama deshonrada* tan común en la literatura del Siglo de Oro español. Por el otro, Dorotea se vale de la vestimenta masculina para lograr sus fines. Esto no es nada



nuevo en ese período. Podríamos hablar, por ejemplo, del personaje de Rosaura en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. La mujer vestida de hombre aparece también en la obra de Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, y en un gran número de comedias. En cuanto al tema de la deshonra, la caracterización de la mujer en *El burlador de Sevilla* nos remite al agravio sexual que debe ser censurado. Al engañar Don Juan a las mujeres se desafía a la justicia divina. Una vez que la mujer ha sido engañada no le queda más remedio que, o casarse sin honor, o recluirse en el convento. El personaje de Leonor en *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro, utiliza un discurso que la coloca en una posición de poder en la obra, al mismo tiempo que capta la atención de su audiencia.

El uso del travestismo en el teatro del Siglo de Oro español se encontraba subordinado a las órdenes que la Corona (entidad netamente patriarcal) estipulara a este respecto como nos los indica Josef Oehrelein en *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, quien explica la evidencia encontrada en un documento dirigido al vicescanciller de Aragón a principios de 1653:

Os ordeno que enviéis órdenes á la Corona en todo aprieto (de suerte que se observen precisa y indispensablemente), que ninguna mujer pueda salir al teatro en hábito de hombre, y que si huviese de ser preciso para la representación,

que hagan estos papeles, sea con traje tan ajustado y modesto, que de ninguna manera se les descubran las piernas ni los pies, sino que esto esté siempre cubierto con los vestidos ó trajes que ordinariamente usan, ó con alguna sotana, de manera que sólo se diferencie el traje de la cintura arriba: imponiéndoles las penas que os pareciere y disponiendo que inviolablemente se execute en las que contravinieren al cumplimiento de la orden referida. (163)

Por lo tanto, la práctica del travestismo en el escenario no era cosa ajena para las audiencias de esa época, y como ya hemos enumerado antes, los grandes de la literatura lo incorporaron hábilmente en su producción dramática como parte del teorema teatral, como piezas narrativas y como un recurso retórico.

Repasemos la historia de Dorotea. Al ser deshonrada por don Fernando, la joven se escapa de su casa utilizando para ello un disfraz de hombre. Su propio criado la ultraja y decide utilizar otro tipo de vestimenta, la de un pastor. De aquí se pasa a otro disfraz, esta vez el de una princesa, Micomicona. Aparecen en la trama Fernando y Luscinda en la venta. Después de aclarar los puntos pertinentes al enredo, Don Fernando se da cuenta de su equivocación y decide casarse con Dorotea y la historia nos obsequia un final feliz. Hasta aquí, podemos notar que Dorotea, personaje original, ha cambiado de atuendo, de vestimenta, de género y de espacio varias veces durante el

episodio. Pasa de un (meta)personaje a otro con gran facilidad y esmero. No pareciera tener ninguna dificultad desempeñando varios *roles* por divergentes que estos pudieran parecer. Se viste y se desviste escogiendo sus propios personajes de ficción. El travestismo impresiona al lector por la gran adaptabilidad que ésta posee para caracterizarlos. Como bien señala Salvador Fajardo en su artículo "Unveiling Dorotea Or the Reader as Voyeur", "Dorotea's tale confirms the double nature that she has assumed, establishing it as a strength rather than a weakness" (104). Por ende, Dorotea va construyendo su propia identidad (su subjetividad) a medida que va perfilando su propia actuación. A la vez, se cuestiona el lugar de margen que se le asigna a la mujer. Se ponen de manifiesto las infinitas posibilidades que posee el personaje sin darle tanto énfasis a la supremacía del sexo masculino sobre el femenino.

De todos los personajes femeninos en el *Quijote*, es a Dorotea a quien más se le asocia, y hasta se le permite, el juego de los sentidos, de la sensualidad y el erotismo como un medio para obtener sus metas. Pareciera ser que su capacidad de teatralidad la eximiera en el área de la carnalidad. Sabemos que Dorotea se entrega por su propia voluntad a Fernando al ceder ante sus caricias e

imploraciones. El amor cortés aquí toma una nueva dimensión; ya no es un amor frustrado puesto que la protagonista será quien luchará por conseguir la unión marital con el hombre a quien *ella* ha escogido. Da la impresión de que Dorotea disfruta de este amor ilícito:

En efecto, él se fue y yo quedé, ni triste o alegre; esto sé bien decir: que quedé confusa y pensativa, y casi fuera de mí, con el nuevo acaecimiento, y no tuve ánimo, o no se me acordó, de reñir a mi doncella por la traición cometida de encerrar a don Fernando en mi aposento, porque aun no me determinaba si era bien o mal el que me había sucedido (18).

Como si esto no fuera suficiente, invita a Fernando a seguir visitándola. Específicamente utiliza las palabras "en las noches" en su discurso. Es en este espacio temporal en que esperará las visitas puesto que de acuerdo a su propia óptica ya le pertenece como esposa a su amante. La iglesia se oponía a este tipo de unión como lo vemos contemplado en *Las Siete Partidas*, Partida IV, Tit. III, Ley 1:

Et la razon porque defendió santa egleſia que los casamientos non fuesen fechos encobiertamente es esta: porque se cuerdo veniese entre el marido et la muger, de manera que non quisiese alguno dellos vevir con el otro, maguer que el casamiento fuese verdadero, segunt que es sobredicho, non podrie por eso la egleſia apremiar a aquel que se quisiese departir del otro. Et esto es orquel casamiento non se podrie probar; ca la egleſia non puede judgar las cosas encobiertas, mas segunt que razonaren las partes et fuere probado. (36)

Asimismo, desde el punto de vista legal, esta unión resulta ilegítima puesto que en 1563 se había decretado la necesidad de la presencia de un sacerdote y dos testigos para que el matrimonio se considerara válido ante la sociedad. La razón de este decreto radica principalmente en el hecho de que aquellos que lo hacían en secreto escondían algún factor no socialmente aceptable como por ejemplo la falta de consentimiento de los padres, delitos no pagados por parte de alguno de los novios, o simplemente la falta de un compromiso genuino como garantía perpetua que sirviera de base al contrato matrimonial. En el caso de Dorotea, ésta se propone casarse con Fernando a toda costa y legalizar su vida marital con el joven. No parece haber mayor obstáculo que la inmadurez por parte de éste, quién se resiste a formalizar su relación clandestina. Cervantes introduce la huída de Fernando para dar pie a una serie de eventos que irán perfilando las tres caras de Dorotea. Al vestirse de hombre observamos el uso de un *tercer elemento*, el travestismo, al que recurrirá el personaje original, Dorotea, para lograr su plan: casarse y restaurar su honra. Marjorie Garber denomina esta técnica o arma narrativa como "progress narrative" donde se ponen de relieve las causas sociales, culturales y/o históricas que mueven al personaje

a adoptar este *tercer elemento* en vías de alcanzar un fin superior a los medios (70).

Entre los críticos que sobresalen por su atención al personaje de Dorotea, se encuentran Américo Castro y Francisco Marqués Villanueva, quienes enfocan sus análisis en la sensualidad, erotismo y atributos físicos de este personaje femenino. Otros como Robert Piluso, le dan gran énfasis al placer sexual y al tema del coito como piezas de interacción discursiva en esta historia interpolada. Sin embargo, al explorar la crítica de los años noventa, es Barbara Fuchs, quien aborda el tema del travestismo en la obra cervantina en su artículo "Border Crossings: Transvestism and 'Passing' in *Don Quijote*", y luego más detalladamente en su libro *Passing for Spain : Cervantes and the Fictions of Identity*. He aquí el enfoque de Fuchs en cuanto a Dorotea se refiere:

Cross-dressing tarnishes Dorotea's *honra*, while the discovery of her disguise relocates her as the passive female, who must appeal to men and participate in the patriarchal conventions of honor and female chastity if she is to seek redress. Thus Cervantes limits the cross-dressing to a crisis situation, and makes clear the disadvantages of Dorotea's male disguise: it is easily pierced by male observers, casts a shadow on Dorotea's virtue, and exposes her to the unwanted attentions of those, such as her own servant, who assume that she has donned promiscuity along with her male horse. ("Border Crossings" 11)

Esta aseveración nos provee con varias vías alternas para analizar dicho travestismo. Una de ellas es que, como lectores, nos percatamos que Dorotea reconoce que tendrá un ámbito de acción mayor si se viste, actúa y se desempeña como *hombre*. Su condición de *mujer* la limita a funcionar abiertamente en un mundo patriarcal, lo que retrasaría el logro de sus objetivos. Por otro lado, esto la sitúa en el plano masculino con lo que tendrá, inevitablemente, que analizar su situación de agravio desde otra óptica: la del sexo opuesto. Ahora bien, con lo anterior se derrumba el sistema binario de valores: masculino y femenino. Su desplazamiento entre un sexo y el otro destruye al género en sí; lo que prevalecerá es un *tercer elemento* o espacio narrativo en la voz del travesti. Este doble, o quizás sería más apropiado decir *triple*, juego discursivo nos da cabida para internarnos en los distintos niveles de ficción que nos ofrece este episodio. Sin más demora, pasemos a explorarlos.

El primer detalle que llamará la atención del lector es la descripción minuciosa del personaje de Dorotea. En esta novela interpolada se nos muestra su personalidad y se pone de manifiesto la historia que irá tejiendo los niveles fictivos que el autor intenta construir como parte del

cuerpo arquitectónico de la obra. Robert L. Hathaway, en su artículo "Dorotea, or The Narrators' Arts", menciona que

[...] I believe that Dorotea provides an example of how its author/spinner may intentionally make a narrative something rather short of the truth while at the same time providing, within the flow of the tale, clues which the perceptive reader or listener may use to see things more "objectively." (110)

Como punto de partida, Cervantes utiliza la hermosura de esta mujer como un arma discursiva. Como Cortázar y Lerner han observado, se describe desde la belleza de su cabello hasta la fineza de sus pies (226). Se la eleva a un estatus de deidad cuando Cardenio exclama "Esta, ya que no es Luscinda, no es persona humana sino divina" (12).

Cervantes utiliza la narrativa no sólo para *contar* una historia; la manufactura para *mostrarla*. Es el lector quien deberá descubrir este juego cervantino. Wayne C. Booth, en *The Rhetoric of Fiction*, lo explica desde el siguiente ángulo:

But the changed attitudes toward the author's voice in fiction raise problems that go far deeper than this simplified versión of point of view would suggest. Percy Lubbock taught us forty years ago to believe that "the art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be *shown*, to be so exhibited that it will tell itself." [*The Craft of Fiction* (London, 1921), p. 62.] He may have been in some sense right--but to say to raises more questions than it answers. (8)



Por lo tanto, es de suma importancia que el lector se cuestione sobre cada uno de los elementos de ficción que podrían encontrarse ocultos como parte de un mensaje diluido por lo que se *muestra* y se *dice*. Mientras se describe a Dorotea se le dibuja, se le da a conocer, ocupa un espacio físico y temporal en el texto. Es decir existe. Además, podríamos añadir lo ya estipulado por la poética postestructuralista. Para Foucault, el sujeto no es el que constituye el conocimiento en sí, sino que la formación del discurso lingüístico es la que define el espacio en el cual el sujeto existe:

I have tried [...] to show that in a discourse[...] there were rules of formation for objects (which are not the rules of utilization for words), rules of formation for concepts (which are not the laws of syntax), rules of formation for theories (which are not the laws of syntax), rules of formation for theories (which are neither deductive nor rhetorical rules). These are the rules put into operation through a discursive practice at a given moment that explain why a certain thing is seen (or omitted); why it is envisaged under such an aspect and analyzed at such a level; why such a word is employed with such a meaning and in such a sentence. (52)

Analicemos cada uno de los atributos físicos meticulosamente descritos: espalda, cabeza, cabellos, manos, y pies, lo que nos remitirá posteriormente a la utilización del travestismo.

¿Qué se nos *muestra y/o se nos dice* con la descripción de la espalda de esta joven tan particularmente atractiva? La espalda se relaciona con la columna vertebral. En la arquitectura, la columna (o pilar) es el *axis* que une los distintos niveles de un edificio. Es de este *axis* discursivo de donde se desprenderán las demás *vértebras* narrativas que irán moldeando el edificio retórico de la historia. La columna representa la solidez y estabilidad de cualquier construcción arquitectónica, en este caso, la construcción narrativa. Al derrumbar las columnas o pilares, el edificio completo estaría destinado a perecer. Podríamos decir entonces que la espalda femenina es la que llama la atención de los observadores, por su belleza, pero también por lo que ésta encierra: la presencia de personajes femeninos *no* debe ser ignorada u omitida, castrada o extirpada del texto, puesto que acarrearía una obra sin armazón, débil, incompleta. No es su vestimenta lo que impresiona, sino su espalda como un símbolo del género al que pertenece. No se construye a un sujeto masculino, se nos muestra a la mujer descrita desde un sujeto masculino. Notemos que Dorotea no logra apropiarse de la misma atención tan esmerada por parte de su *público* cuando ésta se disfraza de hombre. Fuchs observa que

As an acute observer of contemporary culture, Cervantes is well aware of the intense fascination that cross-dressing holds for an audience: in his *Persiles*, a prose romance, a dramatist who chances upon the beautiful female protagonist, Auristela / Sigismunda, lovingly imagines her first not in a *female* but in a *male* role [...] ("Border Crossings" 7)

Sin embargo, este episodio pareciera experimentar con esta estratagema retórica a la inversa. Dorotea no tiene mucho éxito en su *rol masculino*. No es hasta que utiliza su *feminidad* que cautiva a su *público*. Entramos aquí en la arena del poder. Para Foucault, el cuerpo no puede ser visto sin el adorno de la vestimenta. La desnudez representaría entonces las relaciones de poder

[...] where there is desire, the power relation is already present: an illusion, then, to denounce this relation for a repression exerted after the event; but vanity as well, to go questing after a desire that is beyond the reach of power. (81-82)

Se nos presenta a una mujer de una hermosura sin igual para captar la atención del lector, pero lo que se *muestra* en esta historia es mucho más profundo que una fría descripción de belleza física fugaz puesta al servicio de los sentidos. Pedro Ruiz Pérez, en su artículo "Las hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona", señala el progreso y evolución de un personaje condenado al fracaso, quien se resiste a ser la víctima de un destino (pre)establecido:

Por su condición femenina y por las circunstancias de su abandono por don Fernando, que la deja sin honor y sin lugar social, Dorotea es inicialmente un personaje clausurado, por cerrado y carente de desarrollo. Sin embargo, su decisión de salir en busca de su amor-honor rompe esta clausura, haciéndole pasar a la categoría de personaje actuante, con incidencia en la trama y con desarrollo abierto. (150)

Por su forma y contenido, este episodio *cuenta y muestra* un triple mensaje: 1) Se *cuenta* la historia de Dorotea y su sensualidad femenina. 2) Sin embargo, los distintos espacios en que ésta se desenvuelve, nos ratifican su participación, su voz, su presencia, en la narrativa no como un *objeto* o artificio puramente cuentístico, aunque pareciera serlo a primera instancia,<sup>10</sup> sino como un pilar imprescindible en la creación de la narrativa. De la ficción, la mujer como un artificio, un objeto descrito, se nos transporta a la realidad, la mujer como sujeto, un sujeto en control de su destino poético. 3) Se restaura el sistema binario donde el tercer elemento desaparece para dar paso a la identidad que cada género posee, a la subjetividad del personaje.

¿Qué se nos *muestra y/o se nos dice* con la descripción de la cabeza de esta joven tan particularmente agraciada?

---

<sup>10</sup> Yvonne Jehenson al comparar el episodio de Marcela y el de Dorotea concluye que Dorotea funciona, y acepta, ser el objeto de Don Fernando (464). Desde mi óptica y análisis, esta hipótesis merece más atención puesto que aparentemente lo es, pero, como intento demostrar en este capítulo, es parte de la técnica cervantina para desviar al lector del mensaje implícito.

La cabeza simboliza la fuerza motriz, la que dirige y mantiene el funcionamiento del cuerpo. Para Platón, la forma esférica de la cabeza se encuentra relacionada con el universo. La cabeza como un microcosmo. Desde el punto de vista cristiano, al hombre se le considera la cabeza del hogar, de igual manera, que Cristo es la cabeza de la iglesia, con lo que se logra la armonía integral. No obstante, lo que se nos describe aquí es la cabeza femenina. En *Beyond Fiction*, Ruth El Saffar nos explica que "Crucial to the argument of this study is the understanding of the role the feminine plays in releasing Don Quixote from his madness" (122). La sanidad mental, o carencia de ésta, se relaciona con la cabeza, el armario donde radica la mente, el intelecto. Por un lado, se nos muestra al *caballero andante* desprovisto de la razón, y, por el otro, Dorotea, en completo control de sus facultades y acciones. La joven *no* es un objeto pasivo puesto a la merced del ojo masculino. Se viste y se desviste (personaje original y sus respectivos meta-personajes) como parte de un plan superior que ella misma crea y ejecuta hasta lograr su finalidad.

De hecho, mientras al varón se le asocia con el dominio gracias a la percepción viril de fortaleza física, sin perder su capacidad de raciocinio que lo coloca en una posición superior al *otro* sexo, a la mujer, por su parte,

se le confina al uso casi exclusivo de su capacidad física para brindar placer.<sup>11</sup> El hombre es el portador de la razón, del orden. La mujer es el cauce de la pasión, de los sentidos, del desorden. No sucede así para Don Quijote, el hombre, quien en contraste, se viste y se desviste al estilo épico medieval, pero fracasa en sus intentos caballerescos por la falta de industria, de razón, de estabilidad mental. Fuchs señala que "Cervantes complicates readers' perceptions of reality: while Don Quijote goes on about windmills and enchanterers, a more pervasive genre of transformations is afoot" (9). Es verdad que Dorotea se viste de hombre por necesidad, como resultado de la pérdida de su honra, lo que la impulsa a reparar el daño al que ha sido sometida, pero es necesario, de igual forma, reconocer el hecho de que no se escuda *exclusivamente* en la autoridad masculina para exigir una venganza. Al contrario, establece su propio sistema, utiliza sus propios recursos, se apropia de lo que tiene a su alcance para recuperar su honor. En suma, se *describe y se muestra* a la mujer, quien usa su inteligencia, y no únicamente su belleza, para lograr su

---

<sup>11</sup> Simone de Beauvoir explica detalladamente en *The Second Sex* cómo la mujer es relegada a una posición inferior a la del hombre debido a sus características biológicas. Al hombre se le concede poseer la fuerza vital junto con la razón. A la mujer se le coloca como el segundo sexo debido a la falta de esta última (180-9).

cometido, en contraposición con el hombre, el caballero andante, parece sin remedio alguno.

Resulta interesante notar que en el mismo período y en otro género nos encontramos con María de Zayas. Su forma de abordar la problemática femenina es muy particular: la pasión y la locura en personajes masculinos. Un ejemplo típico de lo anterior es el personaje de don Juan en *Desengaños amorosos*. La pasión lo atormenta a tal extremo que el uso de la razón le es inútil. Al tener que decidir entre la razón y la pasión, es ésta última la que le gana la partida (117, 203). Recordemos que la razón se asocia al gremio masculino mientras que la pasión y la locura al femenino. Zayas invierte esta simetría artísticamente. Es el hombre quien posee y sufre los agravios de la pasión y la locura. Es al personaje masculino a quien se le imposibilita actuar acorde a ésta.

Nos quedan por analizar el significado retórico del cabello, manos, y pies como herramientas discursivas en esta historia. ¿Qué se nos intenta *mostrar* y/o *decir* con la descripción detallada de estos atributos físicos? De acuerdo al Diccionario de Símbolos de Jean Chevalier and Alain Gheerbrant:

Hair is one of the woman's main weapons and therefore the fact of its being concealed or displayed, plaited or hanging loose, is often the

sign of a woman's availability, surrender of modesty. In Christian art, St. Mary Magdalene is always depicted with long, flowing hair, a sign of her surrender to God rather than an echo of her former sinful state. (462)

Y se añade:

The sense of sexual provocativeness connected with a woman's hair is also behind the Christian tradition that a woman may not enter a church bare-headed. This would be to lay claim not only to natural freedom but to moral freedom as well. (462)

Pareciera ser que el personaje de Dorotea despliega una serie de atributos físicos y morales intercambiables durante toda la historia. Se rebela ante los códigos sociales y los viola abiertamente a través del travestismo para lograr una meta, que en realidad, se encuentra en conformidad con los estatutos socio-culturales que tanto ella combate. Dorotea, como personaje original, se resiste ante las leyes impuestas por su sociedad con lo que se crea una nueva relación de poder. Se persigue el mismo fin social alterando los medios para conseguirlo. Esto nos remite a Foucault, para quien la represión y la resistencia se correlacionan puesto que la represión conlleva en sí su propia resistencia:

[...]there are no relations of power without resistances; the alter are all the more real and effective because they are formed right at the point where relations of power are exercised. (142)



Desde esta perspectiva, Dorotea establece sus propias relaciones de poder en el texto. Persigue un objetivo socialmente aceptable, el matrimonio, pero se resiste al hecho de haber sido agraviada por su amante y abandonada, lo que le acarrearía una serie de consecuencias nefastas debido a su condición de mujer, la víctima. No se descartan sus atributos físicos, pero no se omite su uso de la razón, del intelecto, del dominio propio, cualidades estereotipadas y magnificadas en personajes masculinos. Se cuestiona el doble estándar al servicio de una sociedad patriarcal: la mujer tiene el derecho y la capacidad de funcionar tal como lo hace el hombre. Se resiste a ser el *segundo sexo*, se posiciona en un nuevo sistema de relaciones de poder.

El cabello largo en la mujer es su estandarte cultural, lo que la diferencia del hombre. Se le asocia con lo erótico, lo sensual, los sentidos. Constance H. Rose en su artículo "Los pies desnudos de Dorotea" explica:

El pelo suelto y, sobre todo, abundante y dorado es una amenaza al poder patriarcal. No tenemos que detenernos en las actuales prohibiciones contra la exhibición del cabello entre los musulmanes y los judíos<sup>12</sup>, los cuales formaban parte de la herencia española y la herencia

---

<sup>12</sup> Debo aclarar que no sólo para los musulmanes y judíos, para los cristianos, la mujer debe cubrirse el cabello mientras que el hombre no debe cubrirse la cabeza porque representa la imagen y gloria de Dios. Lo anterior no es estipulado por Dios, sino por Pablo en 1ra. de Corintios 11:7 y 10.

cultural de Cervantes. Estas prohibiciones, mundialmente conocidas, eran también parte del mundo en que se mueve Dorotea. (3)

El cabello femenino es un elemento natural, antes de establecida una cultura, innato, singular. Ahora bien, dentro de un sistema patriarcal se convierte en un vehículo de represión puesto que se obliga a la mujer a guardar su "decoro" escondiendo su cabellera, prohibiendo que se corte el pelo, o imponiendo normas culturales que regularicen su uso, estilo o longitud con el fin de *proteger* al hombre de la "seducción" femenina. Estas estipulaciones sobre el cabello femenino giran al compás del beneficio masculino, no del bien para la mujer. Son imposiciones socio-culturales, producto de un sistema típicamente patriarcal.

El cabello es lo que delata a Dorotea en un momento específico en la historia y lo que la hace reasumir su condición femenina, su identidad original, pero ésta vez cuenta con el apoyo de los otros personajes:

Lo que vuestro traje, señora nos niega, vuestros cabellos nos descubren: señales claras que no deben de ser de poco momento las causas que han disfrazado vuestra belleza en hábito tan indigno, y traídola a tanta soledad como es ésta, en la cual ha sido ventura el hallaros, si no para dar remedio a vuestros males, a lo menos para darles consejo, pues ningún mal puede fatigar tanto, ni llegar tan al extremo de serlo, mientras no acaba la vida, que rehúya de no escuchar, siquiera, el consejo que con buena intención se da al que lo padece. Así que, señora mía, o señor mío, o lo que vos quisierdes ser, perded el sobresalto que

nuestra vista os ha causado y contadnos vuestra buena o mala suerte: que en nosotros juntos o en cada uno, hallaréis quien os ayude a sentir vuestras desgracias. (359)

Se pasa de una vestimenta masculina, a la exposición de los atributos físicos femeninos. De un amor clandestino, al matrimonio. De un meta-personaje al personaje original. Tales armas retóricas colocan al lector en una posición de escrutinio. Las relaciones sexuales clandestinas le ofrecen al autor del *Quijote* la posibilidad de (re)vestir a Dorotea en diversos escenarios y espacios físicos. Mientras se cuenta la historia, se muestra un mensaje implícito: el travestismo, un tercer espacio, un *tercer elemento*, como herramienta discursiva al servicio del escritor.

Las manos, del latín *manus*, se asocian con el dominio y el poder lo cual denota acción, no pasividad. Coloca al individuo en una posición de supremacía. El matrimonio para Dorotea, fin que persigue con obsesión, es el canal, la puerta, el umbral, que la colocará en una posición privilegiada, según nos lo indican sus propias palabras:

Sí, que no seré yo la primera que por vía de matrimonio haya subido de humilde a grande estado, ni será don Fernando el primero a quien hermosura, o ciega afición, que es lo más cierto, haya hecho tomar compañía desigual a su grandeza. (353)

Mientras Fernando sucumbe como víctima de su pasión y lascivia, Dorotea, en contraste, posee la capacidad de

moldearse a sí misma, permutarse, reinventarse, redefinirse. Tanto su discurso como sus acciones giran al compás de sus metas personales. La ofensa de Fernando no queda impune. Dorotea cobra la deuda por su propia *mano*.

En cuanto a los pies, de acuerdo a Paul Diel en su análisis sobre la simbología griega, representan la fuerza motriz del alma (77). Ante el agravio sufrido, Dorotea se encarga de dejarle saber al lector que tanta culpa tiene ella como la tiene el agresor, Fernando: "doncella, yo dejé de serlo y él acabó de ser traidor y fementido" (354). En su afán por recuperar su honra, plasma la igualdad de responsabilidades. No permite la versión parcial, reclama una censura uniforme. No esconde su caída, pero tampoco se victimiza.

A diferencia de lo expuesto por Rose, quien nota lo siguiente:

La mujer de pies desnudos es una mujer que se expone a todo y a todos, es una mujer sensual, quizás lasciva, que no se pone límites y que se abandona al placer sexual. La mujer que no lleva zapatos es una mujer sin control, desenfrenada, demasiado liberal. (2)

Dorotea en realidad *no* presenta ningún desenfreno o pasión no canalizada. Su sensualidad *no* la somete a la lascivia ni a la desesperación. Conoce sus limitaciones sociales, pero rehúsa a ser un objeto de placer carnal para Fernando,

quien en contraposición, se encuentra a la merced de sus pasiones desenfrenadas viendo en el sexo opuesto un juguete de entretenimiento pasajero.

Citemos como marco de referencia a los personajes celestinescos de Melibea y Calixto. La joven Melibea representa la encarnación del ideal femenino: bella, frágil y de apariencia virginal, mientras que Calixto alegoriza al típico caballero medieval, galante y cortés. Sin embargo, la caracterización de estos dos protagonistas es algo más que simples atributos físicos y externos. El personaje de Melibea, quien representa a la mujer ideal y virtuosa, es igualmente arrastrada por su amor pasional que la conduce a la fornicación. Esto se ilustra en la última conversación de Melibea con su padre Pleberio antes de arrojarse de la torre. Consciente de sus sentimientos y la falta de lucidez debido a la pasión que la devora, Melibea explica lo siguiente a su progenitor:

Ninguna cosa me preguntes ni respondas, más de lo que de mi grado decierte quisiere. Porque cuando el corazón está embargado de pasión, están cerrados los oídos al consejo, y en tal tiempo, las fructuosas palabras, en lugar de amansar, acrecientan la saña. (201)

En Calixto y Melibea, la pasión vence a la razón. La actuación del personaje habla mucho más alto que su voz discursiva.

Si comparamos a Dorotea con el personaje de Melibea en *La Celestina*, podemos deducir entonces que mientras ésta se resigna a la muerte y se escapa del castigo y de la censura a través del suicidio, Dorotea se resiste a ser sancionada por una acción donde ambos participantes tienen igual responsabilidad. Es importante mencionar que en el caso de Melibea, Calixto ha muerto y por lo tanto existe la ausencia física del personaje masculino. No sucede así con Fernando. Sin embargo, el personaje de Melibea no intenta reivindicarse de ninguna manera, opta por desaparecer. Al suicidarse, su ausencia reconfirma su posición irrevocable de víctima. Dorotea, en contraste, decide recuperar su honra por sí misma. Utilizando tres papeles distintos, tres caras, personaje original y meta-personajes, pasa de ser el *objeto* de la historia, a convertirse en el *sujeto*, quien persigue a toda costa su propia reivindicación. Cervantes, como autor, se la concede al final de esta historia, la boda finalmente se realiza.

Dorotea sobresale por su fortaleza, determinación e inteligencia, no sólo por su sensualidad. Se transforma en la columna retórica y posee la razón y el intelecto necesarios para usar su voz, su discurso, con maestría. El texto le concede el triunfo con la boda tan ansiada. Es muy cierto que con esto triunfa también el sistema de valores

patriarcal como concluye diciendo Fuchs: "In the end Dorotea saves herself, if only by observing perfectly the rhetorical conventions of subjection to patriarchal authority" (12). Pero también es válido señalar que se coloca a Dorotea en un lugar de supremacía al desposarse con un hombre de linaje distinto con lo que se reta a ese mismo sistema de valores que decretaba la igualdad de sangre y estado en asuntos matrimoniales. No debe pasarse por desapercibido el mensaje que encierra esta historia y dejarse llevar únicamente por la belleza exuberante con que se describe a Dorotea. Fajardo intuye esta profundidad narrativa al observar que

Dorotea's development into her full self has grown out of our vision of parts. We participated in the "voyeuristic" experience of her unveiling and the dispersing impact of that erotic vision. No single part was sufficient. That is why the various moments of her discovery, external and internal, voice, feet and hair, sin, betrayal and disguise were shown as parallel discoveries, all necessary to the final completion. Similarly, through their interaction with the *historia*, the various narrative levels converged toward a completion, an encompassing reading. (107)

Cervantes le otorga a este personaje femenino tanto la hermosura física como el poder discursivo y de acción que la convertirán en victimaria, y no en víctima, de su propia deshonra. Cada pieza retórica, cada descripción, cada nivel de ficción, cada cara de este personaje, armoniza con la

historia interpolada, con el mensaje implícito. Hathaway lo menciona cuando se refiere a las estrategias narrativas del autor del *Quijote*, "We must not forget Cervantes, of course, who created all of this; his "nueva técnica" is also decidedly Dorotea's" (111). Utilizando como referencia a Percas de Ponseti en cuanto a esta técnica cervantina leemos que "consiste en poner un poco de todo: un poco de lo verdadero y lo histórico y otro poco de lo fantástico e imaginario, con lo cual da verosimilitud a lo fantástico e imaginario y pone maravilla en lo verdadero e histórico..." [I, 139-40] (111). Es decir, la suma de las partes es lo que nos otorga, como lectores, el engranaje narrativo, la novela como un *todo*. No podríamos prescindir de ninguna de las partes sin correr el riesgo de perder el producto final. El proceso de lectura minucioso es el que nos conduce al descubrimiento de la narrativa en sí.

El nombre Dorotea, de origen griego, significa "regalo de Dios." Su popularidad radica entre los años 1500 al 1700, precisamente durante el tiempo en que se escribe *El Quijote*. Luego declina su uso, reaparece en 1900 y se mantiene activo hasta los años veinte. *Teodora* es el nombre gemelo en reverso utilizado a partir de la mitad del siglo XX. Es considerado un sinónimo de Dorotea (yo diría una especie de variación más por fines fonéticos que



semánticos) el cual había caído en desuso desde los años veinte (53).

Como ya hemos dicho, Cervantes no ha escogido los nombres de sus personajes al azar. Los personajes femeninos no han sido la excepción. A pesar del erotismo con que se pincela a Dorotea, su participación en el texto no invita a lo censurable o vergonzoso. Al contrario, su presencia es casi un *obsequio* del autor, del creador. Seduce y cautiva al lector sí, pero el episodio carece de una lascivia ofensiva. Veamos. Tanto Marcela como Dorotea son mujeres independientes colocadas en ambientes bucólicos, solas en el campo, a la merced de fieras y hombres desalmados. A diferencia de Marcela, Dorotea tiene que defender su honor. Marcela es cortejada en la distancia. Dorotea es ultrajada y sale en busca de justicia.

Dorotea constituye un regalo a los sentidos y al intelecto por su belleza y su inteligencia. Se establece un ambiente en el que la dama es el centro de atención por su hermosura sin igual. Ahora bien, el texto no se queda ahí. Entra en juego el travestismo. Se le viste de hombre, pero su feminidad, su condición de mujer no puede ser escondida, disimulada o amortiguada por su disfraz. Incluso, vestida de varón se ve en la necesidad de huir del cortejo de dos hombres que la desean.

Las escenas con Don Fernando son apasionadas y ardientes, pero en ningún momento caen en lo sórdido. La intimidad de la pareja siempre se mantiene a un nivel elevado en el texto. Su función es mostrar a esta mujer como una dádiva, no como un objeto barato de placer sexual. Es cierto que Sancho utiliza el verbo hocicar<sup>13</sup> lo que interrumpe esta visión discreta de sensualidad que el autor procura emitir. No obstante, este vocablo no impacta tanto al lector puesto que a esta altura de la historia, ya ha tenido la oportunidad de crear sus propias impresiones en cuanto al carácter sensual de Dorotea se refiere, y no debería dejarse engañar por una expresión ingenua en la voz de Sancho. Dorotea posee la capacidad de satisfacer los sentidos, al igual que el intelecto, y la valentía para defenderse del agravio a la que ha sido expuesta por Fernando, personaje a quien se le retrata con cierta inmadurez y una gran debilidad por el sexo opuesto.

Otro detalle muy singular en este personaje femenino es su discurso. Narra sus experiencias íntimas con la mayor naturalidad en un período histórico donde la mujer carece de este tipo de libertad para expresar sus sentimientos y

---

<sup>13</sup> Según el *Diccionario del Quijote* de Lacarta, significa besuquear aunque desde una perspectiva lingüística esta perífrasis "coger con los labios" denota, a mi parecer, más un deseo de recalcar lo coloquial del habla de Sancho que la acción en sí que está tomando lugar.

pasiones. Cervantes nos presenta a un personaje femenino muy diferente al resto. No cae en el grupo de las prostitutas ni encaja completamente en el mundo de princesas y damas de honor intachables.

En contraste con Luscinda<sup>14</sup>, quien no se defiende por sí misma, Dorotea posee la belleza, la gracia, la pasión y la inteligencia sin tener que esconder ninguno de sus atributos para poner en acción su plan. Se siente muy cómoda siendo mujer. No culpa a la sociedad por lo que no tiene. Utiliza sus recursos al máximo y reconoce que la sensualidad es una parte integrante de su ser. No se avergüenza de ella y la disfruta en el contexto correcto. En otras palabras, lo que posee le ha sido dado incluyendo su sexualidad la cual no explota, pero tampoco ignora. Es parte del regalo divino.

En cuanto a Micomicona, el nombre adoptado por Dorotea, en calidad de princesa, apoya esta línea de pensamiento. Es otra cara del personaje original, otro meta-personaje. Este nombre se compone de una reduplicación del lexema *mico*, denominación de *mono* que como bien se sabe se caracteriza por la imitación. El nombre repite "mico" dos veces. Dorotea se disfraza de hombre, adopta la

---

<sup>14</sup> La belleza de Luscinda es evidente en las descripciones de esta historia, pero se le dibuja más como un *objeto* de belleza que como un *sujeto* dotado de una hermosura deslumbrante.

vestimenta y la voz masculina *dos* veces en la obra hasta convertirse en una princesa, terminación "na". Por antonomasia se leería:

*Mico, Mico, Na* (o "No" en sentido coloquial)

→ No Mono, No imitación, No ser inferior al hombre

Dorotea explora el uso del travestismo para concluir que no necesita pertenecer al "primer" sexo para ser dignificada. Al hablar y al vestirse como hombre tendrá, irremisiblemente, que negar su esencia, su feminidad, sus dotes de mujer. La última sílaba, *na*, le restituye lingüísticamente su condición femenina. Se libera de la imitación, del disfraz masculino. Es certero mencionar que la princesa Micomicona es otro meta-personaje, otro disfraz, otra máscara utilizada por Dorotea, pero esta vez como mujer, *no* como hombre. Se interrumpe el uso del travestismo, se anula, se rechaza, se declina. Resurge la entidad femenina en control de su subjetividad. No se regresa a la vestimenta varonil.

El personaje de Dorotea en esta historia interpolada cuestiona y reta la preconcepción de que tanto la virilidad, la fortaleza como la razón son características reservadas únicamente para el sexo masculino a quien se le concede el derecho de usar, o abusar, de su capacidad biológica en nombre de la hombría. Dorotea demuestra que la

mujer posee también la pasión, la valentía y la capacidad mental que tanto se procuran omitir, esconder o minimizar en la cultura patriarcal de cualquier época. Si los atributos masculinos son *regalos* innatos al hombre, las cualidades femeninas lo deben ser también. Si al hombre se le respeta por ellos, ¿por qué menoscabar a la mujer por poseer los suyos propios? Cervantes plasma esta disyuntiva al lector, quien deberá emitir su propio juicio.

Esta nueva cara de Dorotea, este meta-personaje, podría, en algún momento, desviar la atención del lector descuidado puesto que surge de manera imprevista. Sin embargo, es otra pieza retórica muy hábilmente utilizada por Cervantes que conecta este episodio intercalado con la historia central de la obra, los libros de caballerías. Hathaway lo induce de la siguiente manera:

Much of the reader's confusion about the real Dorotea is resolved in her impersonation of the Princess Micomicona, an acting part which would have been impossible without a grounding in the role of the *doncella menesterosa* of the *libros de caballerías*. (118)

Cervantes no intercala ningún detalle en forma fortuita, al contrario, cada porción es meticulosamente estudiada y utilizada por el autor, quien con gran esmero y exactitud, sin estar en cierne, construye el cuerpo narrativo de la obra con trozos de ficción idóneos que armonizan y se

complementan entre sí. De esta manera, la novela interpolada se conecta sutilmente con la historia que el lector espera proseguir con anhelo: Don Quijote y su búsqueda incesante del ideal caballeresco. En este viaje, el lector tenaz irá desarrollando las destrezas necesarias que lo conducirán al conocimiento de lo que encierra en sí el proceso de lectura. Se realiza, entonces, la comunión entre el autor y el lector a través de dicho proceso.

Formulamos las siguientes conclusiones. El travestismo, el *tercer elemento* creado en el texto, cuestiona y procura desestabilizar el sistema binario de géneros. La técnica de vestir a un personaje con la vestimenta del sexo opuesto no es nada novedosa en este período literario. Lo que resulta innovador es el hecho de que esta vestimenta, en el caso de Dorotea, no funciona satisfactoriamente. Su feminidad y su condición de mujer es lo que le otorgan a este personaje la justicia socio-civil, y la poética, en la historia que protagoniza. Existen tres caras, tres máscaras, pero el disfraz masculino no logra castrar la presencia de la mujer. La indumentaria varonil no resulta superior a la esencia femenina que se esconde detrás de la vestimenta. Al contrario, se utiliza como un dispositivo retórico para enviar un mensaje potente: en este caso, el travestismo fracasa y los atributos femeninos

son enaltecidos. Como Fajardo ha notado, "[Dorotea] is an example of what woman can be, even within the strictures of a patriarchal society that wants to make her the repository of man's social covenant, the emblem of his 'honor'" (106). Esto equivaldría a retar al sistema patriarcal con sus decretos sociales, civiles y culturales que colocan a la mujer en una posición marginal.

Con el personaje de Dorotea no se intenta "crear" a un "segundo" o "tercer" sexo; simplemente se celebra lo que el género en sí tiene que ofrecer. No se pretende entrar en competencia con el otro sexo; se exponen los atributos que cada género posee y se persigue una igualdad de intereses donde el engaño, el embuste y el disfraz resultan ser armas de poca utilidad. Se le permite a este personaje explorar varias sendas, varios espacios, varias rutas alternas para descubrir al final que su identidad femenina no deber ser construida y jerarquizada por el sistema patriarcal. Dorotea se resiste a aceptar un fin trágico, a ser una víctima por su condición de mujer, con lo que entran en juego nuevas relaciones de poder: Dorotea como justiciera de su propio mal, Fernando quien reconoce su error y el final feliz, al estilo de la comedia clásica, se materializa con las bodas previstas.

Si el travestismo se utiliza para *pasar* de una frontera a otra, de una entidad étnica a otro espacio geográfico, de un sexo al opuesto, entonces tendremos que cuestionarnos qué pretende el autor con su inclusión en esta historia. Para Fuchs, la respuesta radica en el deseo de Cervantes de crear una confusión de géneros o sexos (2). Pensemos en esto. En el caso de Dorotea, no se da esta mezcla de géneros; al contrario, se pone de manifiesto lo que caracteriza a cada uno de ellos. El paso hacia la nueva frontera nunca se realiza. El cambio étnico o religioso no tiene lugar aquí, ni siquiera una alteración de valores culturales ya que las nupcias se realizan en armonía con los preceptos sociales. Lo que sí notamos es un cambio de estratos sociales, pero dentro de un orden legal. Al casarse Fernando con Dorotea, se establece un convenio por ambas partes que compromete a ambos "esponsales" a permanecer dentro de ese contexto legal. Sólo dentro de estas cláusulas nupciales es que los cónyuges pueden mantener los *beneficios* que les brinda el contrato matrimonial. Se establece un orden sobre el uso de bienes y raíces, así como sobre la distribución de los recursos monetarios que la pareja posea<sup>15</sup>. ¿Será entonces que

---

<sup>15</sup> En el *Fuero Juzgo* se explican claramente las obligaciones y beneficios que la cláusula matrimonial ofrece a los esponsales,



Cervantes procura una confusión de géneros literarios matizados por tres caras, por el personaje original y sus meta-personajes, por el breve travestismo de Dorotea? Se nos presentan una serie de características multi-genéricas: lo pastoril, lo caballeresco, la teatralidad, el amor cortés, la novela cortesana<sup>16</sup>, el drama, la comedia. No obstante, el personaje femenino nos ofrece su propia estructura, su propio cuerpo discursivo dentro de la obra, crea sus propias relaciones de poder en conjunción con los estatutos de la época. Del desorden, confusión y caos, como lectores, se nos conduce al orden, a la diversificación de intereses, a la restauración de un sistema binario, a la unión de cláusulas empleadas que aunque resulten diferentes se van acoplando en voces acordes dando lugar a la correspondencia entre ambos sexos, entre géneros literarios, entre técnicas narrativas. ¿Confusión? Quizás, pero una confusión *no* fortuita sino muy bien orquestada por el autor, el creador, con lo que se dará paso al nacimiento, a la creación, de lo que sería la *novela moderna*.

---

sus responsabilidades como cónyuges, así como sus derechos, siempre y cuando ambos participantes no violen los estatutos matrimoniales establecidos por la ley y la iglesia. (64; Libro III, Tít. VI, Ley 3)

<sup>16</sup> Pedro Ruiz Pérez explica en su artículo anteriormente mencionado que Dorotea "se iguala a tantas protagonistas de relatos sentimentales e idealistas del siglo XVI y a los personajes de lo que será la novela cortesana en el XVII" (151).

## CAPITULO IV

### ZORAIDA EN EL CUENTO DEL CAUTIVO: UN CASO DE OTREDAD

El personaje de Zoraida en el cuento del *Cautivo*, novela interpolada en *Don Quijote*, nos ofrece la posibilidad de hacer un estudio, aunque con elementos presentistas, sobre la *otredad*. Mi intención es partir del hecho que en realidad Zoraida no existe como "el otro" en el texto. Según María Antonia Garcés en su artículo "Zoraida's Veil: 'the Other Scene' of the Captive's Tale" el *otro* existe, pero se le disfraza, se le silencia, se le castra. Garcés rescata a Zoraida de las ambigüedades de un discurso fraccionario para colocarla en un terreno compartido (89). Al hacerlo, ese *otro* cobra una nueva dimensión retórica y estética dentro de la narrativa.

La *otredad* constituye entonces una tendencia a clasificar lo que no se conoce o no se comprende a cabalidad como "lo otro", lo ajeno, lo extraño, para que de esa forma no nos perjudique. Sin embargo, al dejar a ese "otro" afuera, podríamos, en la mayoría de los casos, privarnos del proceso de investigar, indagar y descubrir lo que ese *otro* tiene que ofrecer. Es el *encuentro* con el/lo

<<otro>> lo que produce una serie de manifestaciones incalculables en todos los sentidos.

Algunos críticos tratan la presencia morisca en la obra cervantina con un rigor no merecido. Morel-Fatio en "Social and Historical Background" dice que "As regards this struggle between the Cross and the Crescent, Cervantes considered himself competent" (24) para luego concluir que "Cervantes spoke several times of Moors in *Don Quijote*, in the *Exemplary Novels* and in *Persiles*, and he always did so in a tone of hatred and scorn. No mercy for this Moorish rabble which is our vermin!" (24). Nada más cerca de una interpretación parcial puesto que por otro lado, Thomas Mann explica que lo que Cervantes proyecta aquí es respeto por los moriscos (25). Otros estudios como el de Américo Castro se enfocan principalmente en el asunto religioso y la necesidad de incluir el tema de los moros y de la expulsión de los judíos en los textos de una forma sutil, soslayada, para protegerse de la censura y sus respectivas reprimendas (26). Para Castro, el cautiverio de Cervantes en tierra argelina "Fue el más trascendental hecho en su carrera espiritual" (386). Para María Antonia Garcés, la presencia árabe en este pasaje se adjudica a una dislocación discursiva puesto que el linaje castizo rechazaba cualquier credo falso de conversos, fueran estos

moros o judíos. Ruy Pérez de Viedma, español, es quien sustenta "un discurso verdadero" mientras que el "otro" debe ser considerado entonces el portador de un discurso no fidedigno (73). Para comprender a fondo la función del personaje de Zoraida y toda la controversia que acarrea me valdré de la *otredad* como vía explicativa.

Me remontaré aquí a Cicerón. Todo comienza con una simple interrogante que su hijo le hace sobre la invención. Esto lo sitúa en el plano del código en que se comunica un mensaje. Éstas son las palabras de Cicerón a su hijo en cuanto a traducciones se refiere, específicamente del griego al latín:

Studeo, mi pater, Latine ex te audire ea quae mihi tu de ratione dicendi Graece tradisti, si modo tibi est otium et si vis. (1)<sup>17</sup>

[Me quema el estudio, padre mío, de oírte hablar en latín de esas cosas que tú me entregas en griego, si es que a ti te ha parecido bien y lo disfrutas]

Cicerón pasa entonces a demostrar a su hijo la diferencia entre la invención y la disposición "res et verba inveniendae sunt et conlocandae" (3). Lo que es importante puntualizar es que Cicerón nos prepara para aceptar al *otro* desde una perspectiva lingüística. Nos dice, de una manera sofisticada y tenue muy propia de su estilo, que al aceptar el mensaje (discurso) en el latín, estamos proponiendo que

---

<sup>17</sup> *Partitiones oratoriae*, 1-3 et *De inventione*, Capítulo 1, VII.

ese mismo mensaje tendría que ser, por ende, aceptable en la "otra" lengua. Es en ese encuentro con el <<otro>> que crecemos, nos culturizamos, aprendemos. Ahora bien, ese proceso de aceptación implica compartir un terreno común, una meta mutua, lo que por consecuencia lógica conlleva la necesidad de ceder, compartir, interactuar.

Cervantes comprende a cabalidad, como procuraré demostrar en este capítulo dedicado al personaje de Zoraida, la profundidad de ese encuentro con el <<otro>>. El <<otro>> no se inventa, se coloca en diferentes planos y sub-planos dependiendo del grado de interacción que se persiga y los objetivos a conquistar. Ese otro, en raza, sexo, estrato social, ideología, etc., es parte de la cultura, se le coloca dentro o fuera, se le incluye o se le excluye, según se aplique. Zoraida, por lo tanto, pareciera ser *otro*, integrante de otra raza, miembro del otro género, personaje de margen y no de centro.

La historia sobre esta mora resulta de importancia secundaria si usamos como marco de referencia personajes como Dorotea o la Duquesa. El capitán entra en contacto con Zoraida a través de cartas. Al conocerla personalmente queda *cautivado* por su belleza sin igual. Se describe su vestimenta donde abundan las joyas, las perlas, el adorno. Entra en escena Agi Morato, su padre, al reunirse ambos con

el cautivo en el jardín del palacio. Más adelante en la historia, el padre encuentra a la pareja abrazados. Al enterarse su progenitor sobre la intención de su hija de huir a tierra cristiana, intenta suicidarse. Sin embargo, esto no consigue disuadir el plan de Zoraida de huir con el Cautivo. La hija lo abandona y a Agi Morato se le ve en la playa arrancándose las barbas y tirado en el suelo, desgarrado ante el dolor de ver a su hija alejarse en el barco con los cristianos. Resulta muy significativo el hecho de que la mora deba despojarse de todo objeto de valor y arrojarlo al mar, una especie de alegoría del desprendimiento de su pasado musulmán y de la bienvenida a su inclusión en el mundo cristiano. Era necesaria esa pérdida material para poder obtener o ganar la salvación que tanto ansiaba. Como sabemos, Zoraida alcanza su meta: pertenecer y ser parte integrante de la vida cristiana.

Continuando con la metodología ya propuesta para el análisis del discurso femenino pasemos a explorar los diferentes niveles de ficción narrativos, el uso de la voz femenina con fines retóricos y la onomástica cervantina. Desde el punto de vista narrativo se impone citar aquí a Edward Said quien enfatiza en *Orientalism*:

[...] things to look at are style, figures of speech, setting, narrative devices, historical

and social circumstances, not the correctness of representation". (21)

La heroína musulmana es construida por narradores masculinos de manera metadiegetica<sup>18</sup>: Rui Pérez es el arquitecto que construye a Zoraida basándose en su propia experiencia y como producto de su estadia en la cultura argelina. Cide Hamete Benengeli le pasa la voz, la narración a Pérez en el pasaje<sup>19</sup> del *Cautivo*. Es decir, se plasma a ese <<Otro>><sup>20</sup> como una pieza de la *otra cultura*, el ajeno, el extraño, el extranjero. Me baso en el hecho de que salvo algunas interrupciones menores, el discurso se encuentra totalmente a cargo de Pérez, quien sabe usar la forma directa e indirecta muy hábilmente. Lo que resulta paradójico es que el discurso directo se opone al indirecto por estar provisto de cláusulas que caracterizan al portador del mismo. Este doble estándar discursivo le otorga cierto privilegio al personaje quien podrá movilizarse fácilmente del contexto directo al indirecto, sin perder la credibilidad del lector. Es decir, Cervantes es quien controla este contraste narrativo. Es el lector el que deberá esclarecer las distintas avenidas presentadas,

---

<sup>18</sup> Metadiegetic: Pertaining to or part of a DIEGESIS that is embedded in another one and, more particularly, in that of the primary narrative. Genette, 1997.

<sup>19</sup> Pasaje, me refiero al episodio. Uso pasaje por fines estilísticos para evitar la repetición innecesaria.

<sup>20</sup> De aquí en adelante usaré <<Otro>> con mayúscula para enfatizar a Zoraida como ese *otro*.

evaluarlas, y encontrar la ficción dentro de la ficción, dejando a un lado lo evidente para descubrir lo oculto.

Wayne C. Booth in the *Rhetoric of Fiction* lo expone de esta manera:

More obvious effects are achieved by explicitly controlling the reader's expectations, insuring that he will not travel burdened with the false hopes and fears held by the characters. Some sophisticate readers object strenuously to self-evident manipulations of this kind, yet half the fun of many novels depends on them. (173)

El autor utiliza las técnicas retóricas en conjunción con el discurso directo e indirecto haciendo que el lector ingenuo caiga en la trampa, mientras que únicamente el lector maduro, *ideal*, detectará el doble juego narrativo al que está siendo expuesto.

Al internarnos en esa búsqueda del otro descubrimos el siguiente paradigma: para el ser humano, la realidad consiste en aceptar a las otras personas como parte activa de ese espacio físico en que funcionamos, en que nos movilizamos, en que interactuamos. Jacques Derrida nos aconseja no caer en el artificio de pretender "construir" al otro porque en ese mismo momento lo estaríamos desconstruyendo (52-53). Al fabricar al otro, estamos, irremisiblemente, negando su originalidad. Si el *otro* no existe, entonces yo no existo. El conflicto surge cuando ese *otro* usurpa el terreno concedido al yo. La batalla



comienza cuando entra en escena aquel individuo a quien se le categoriza como marginal, no perteneciente al centro del yo. Cervantes nos presenta esta polémica al enfrentar al cautivo y a la mora como elementos de colisión para mostrar al lector sus tácticas de supervivencia, de interacción, de luchas, de derrotas, de triunfos y victorias, lo que los conducirá al final a encontrar un mutuo terreno. En suma, el uso de la literatura como un artefacto artístico de cambio, de avivamiento, de ilustración, no una pieza de entretenimiento trivial.

Al introducir el tema de la *otredad*, el lector deberá recurrir al estudio exhaustivo de la narración antes de aceptar cualquier mensaje implícito, o no, en el texto. Deberá dedicarse al escrutinio discursivo e identificar los niveles y sub-niveles de ficción para sólo así ser apto para producir una interpretación fiable. Si se une el hecho anterior a que Cide Hamete Benengeli es un historiador arábigo, "muy propio de esa nación ser mentirosos" (I,9), y se le responsabiliza por una narración no digna de confianza, como lectores ávidos tendríamos que pensar en su procedencia: Árabe, el <<otro>> desde un punto de vista religioso y étnico. Tanto Cide Hamete Benengeli, historiador, como Agi Morato, retan al sistema de valores

católicos y españoles. Barbara Fuchs en *Mimesis and Empire* sugiere lo siguiente:

The far more complex version of the tale in *Don Quijote* actually follows the captive, here named Ruy Pérez de Viedma, and the beautiful Moor Zoraida to Spain. When they arrive at the inn where Don Quijote is staying, Zoraida's beauty and her exotic garb excite everyone's curiosity and the captive is asked to tell their story. It seems clear from the tale that Zoraida has always been intent on leaving her father's house for Spain and Christianity -what is less clear is that she understands what Christianity is all about. (159)

Es muy cierto que Zoraida, probablemente, no comprende a cabalidad los preceptos y prácticas cristianas, pero resulta indudable que lo que la motiva a dejar la casa de su padre y aventurarse a explorar un territorio desconocido y peligroso para ella es la fe, base esencial del cristianismo. El Nuevo Testamento, roca angular de las prácticas cristianas lo expone con gran simplicidad "Pero teniendo el mismo espíritu de fe, conforme a lo que está escrito: Creí, por lo cual hablé, nosotros también creemos, por lo cual también hablamos [...]"<sup>21</sup> Este versículo bíblico comienza en la voz de la primera persona del singular, *yo*, para concluir con la forma plural, *nosotros*. En el Medioevo español, Alfonso X, el Sabio, en su *Siete Partidas*,

---

<sup>21</sup> 2 Corintios, 4:13.

describe el significado supremo de las siete partes que comprenden este libro:

Onde quien quisiere para[r] mientes en todas las *siete partes* deste nuestro Libro fallara y todas las razones bien y complidamente que pertenecen para ayuntar amor de ome con Dios, que es por fe, e por creencia: e otrosi de los omes unos con otros por justicia y por verdad. (14-15).

Para la religión Judea y para la Cristiana, la fe constituye la fuerza motriz en cualquier empresa. Zoraida cree y posee la fe de la que carece su padre, por lo tanto, habla y actúa conforme a ésta. La proclama aunque no cuente con el conocimiento eclesiástico o catequístico. Posee lo esencial para identificarse con el Cautivo. El *tú* y el *yo* se transforman en un *nosotros*. Aquí *el otro* es Agi Morato quien no cuenta con la armadura de la fe cristiana para cruzar la barrera, la frontera religiosa, pero quien sí tendrá fe en su propio Dios. Cervantes los coloca, no los inventa, en posiciones estratégicas en el texto.

Detengámonos por un instante en el nivel de ficción versus el nivel histórico. Nos encontramos ante una ficción que provoca una realidad en su contexto, de la misma forma que la realidad histórica nos sirve de ficción dentro de la narrativa. En cuanto a la relación entre historia y ficción en el *Cuento del Cautivo*, merecen mencionarse los trabajos de Juan Bautista Avalle-Arce (121-61), John J. Allen (149-

55), y Juergen Hahn (269-303), quienes han dedicado gran parte de su análisis a identificar la ficción versus hechos posiblemente históricos que tuvieron lugar en el mundo musulmán y su inclusión en el *Quijote*. Asimismo, Jaime Oliver Asín nos provee con un estudio muy minucioso del trasfondo histórico de este episodio (245-339).

Marc Bloch en *The Historian's Craft* reconoce que "it is undeniable that a science [or art] will always seem to us somehow incomplete if it cannot, sooner or later, in one way or another, aid us to live better" (10). Si la historia, como ciencia, y la literatura, como manifestación artística, constituyen piezas vitales de la realidad y por consecuencia lógica de la sociedad, entonces ambas deben ser evaluadas antes de emitir conclusiones. Como bien dice Bloch:

However, for the error of a single witness to become that of many men, for an inaccurate observation to be transformed into a false rumor, social conditions must be such as to favor its circulation. (107)

Si por cualquier razón la historia o la literatura se desvían en su ejercicio de la búsqueda de la verdad (dentro del contexto de la ficción), se corre el peligro de caer en falsas aseveraciones que, a su vez, darán como resultado, conclusiones no fidedignas. Es por eso que Cervantes, utilizando eficazmente la historia, crea el perfecto

escenario para la confusión: moriscos y cristianos frente a frente, en pugna, en batalla. Lo que sorprende al lector es el desarrollo de la ficción que, como se verá más adelante, no es otra cosa que el reflejo incesante de la vivencia cotidiana que opaca, o intenta minimizar, el peso de una realidad imperante. Desde una perspectiva histórica habría que mencionar la presencia árabe en la península. Albert Hourani en *A History of the Arab Peoples*, lo resume:

Spain was part of the Mediterranean world, and the ports on its east coast linked it with the other countries of the basin: Italy, the Maghrib, Egypt and Syria. Its most significant connections were with Morocco, its southern neighbor; the narrow straits which separated the two landmasses were no barrier to trade, migration, or the movement of conquering ideas or armies. (96)

En el siglo XI, la quinta zona del mundo árabe musulmán la constituía la Península Ibérica, o Andalucía, cuya mayor parte estaba habitada y regida por musulmanes.

El intercambio e interacción entre individuos de ambas culturas, musulmanes y no musulmanes, era parte de la agenda diaria y del complejo sistema de relaciones sociales y comerciales existentes, y aceptados, en esos primeros siglos. La expulsión de los musulmanes de España en el siglo XVII hizo que muchos de ellos llegarán a Andalucía, de los cuales algunos eran considerados mercaderes ricos puesto que, como Hounari señala, "the wealth of the vast

area of production and trade which was the empire flowed partly as revenue into the hands of the government, to support the army and bureaucracy, and partly into private hands" (233). El padre de Zoraida, como se registra, debió pertenecer a este grupo de musulmanes pudientes que habían logrado acumular cierta fortuna en menesteres de la industria. La indumentaria y joyería con que se describe a la mora en este pasaje comprueba su estatus socio-económico en contraste con el resto de la población árabe que se retrata en la historia (I, 51).

Debemos partir, entonces, del hecho de que tanto Zoraida como su padre, Agi Morato, no son personajes de ficción. Como nos explica Jaime Oliver Asín en su estudio "La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes", ambos personajes existieron (30).<sup>22</sup> Lo que el autor hace es valerse de ellos y fabricar la ficción en capas o estratos fictivos, casi como una pseudo-historia, utilizando la *otredad* como el marco narrativo. Para ejemplificar lo anterior mencionaré a Miguel de Unamuno. En el siglo XX, en su novela *Niebla*, el autor inventa, y (re)inventa, al otro. Usa la ficción para dar vida y sentimiento a ese *otro* con

---

<sup>22</sup> De hecho Márquez Villanueva ya había tocado este tema relacionado con la existencia de estos personajes como un hecho histórico y no solamente literario en los capítulos 2 y 4 de su libro *Personaje y temas*.

el que se identifica y por quien hasta sufre. El *querer ser* versus el *ser* nos conduce a la búsqueda: la realidad a la que el ser humano se enfrenta, se transforma en su fuerza creadora. Al ser ficción, no existe, por lo tanto no perjudica, no daña. Lo que no se puede pasar por alto aquí es que una vez creada la ficción, ésta cobra vida propia, existe, impacta la realidad. Es decir, no se puede negar, como premisa, la existencia del otro. Se le puede colocar en un nivel discursivo inferior o relegarlo a un sub-plano de funcionamiento discursivo, pero en ningún momento se le erradicará del plano retórico.

El pensamiento unamuniano se plasma a través de la novela como una herramienta del conocimiento humano, la *humanitas* tradicional, la fuente del saber. ¿Cómo lo logra? De la misma manera que lo plantea Cervantes, al valerse de la *otredad* como una teoría de marco. Tanto Cervantes como Unamuno presentan una verdad en la voz de los personajes de ficción que de alguna manera pone al lector en contacto con el *yo*. Si existe, y se acepta la *otredad*, no queda más remedio que aceptar una especie de *yoismo*, en ausencia de un *nosotros*.

Regresemos a Booth y al texto que nos ocupa. En el pasaje del Cautivo, Cervantes nos sorprende con otro juego retórico, la intersección de espacios diversos: el

cautiverio y la libertad. En el capítulo 39 leemos en la voz del protagonista:

-Gracias sean dadas a Dios -dijo el cautivo-  
por tantas mercedes como le hizo; porque no hay  
en la tierra, conforme mi parecer, contento que  
se iguale a alcanzar la libertad perdida. (482)

En la poesía se contempla la unión de ambos espacios, el cautiverio representado por el portador del discurso y la libertad a la que se aspira. Los diversos niveles líricos irán preparando al lector para recibir el mensaje que la ficción conlleva. Como es bien sabido, los elementos musulmanes, judíos y cristianos crean una rica mezcla de estilos que conforman gran parte del mundo ibérico dejando su huella ineludible en la arquitectura, poesía y prosa.<sup>23</sup>

Hagamos un alto en el soneto "Donde se prosigue la historia del cautivo", capítulo 40:

Almas dichosas que del mortal velo  
Libres y esentas, por el bien que obrastes,  
Desde la baja tierra os levantastes,  
A lo más alto y lo mejor del cielo,  
Y, ardiendo en ira y en honroso celo,  
De los cuerpos la fuerza ejercitastes,  
Que en propia y sangre ajena colorastes  
El mar vecino y arenoso suelo;  
Primero que el valor faltó la vida  
En los cansados brazos, que, muriendo,  
Con ser vencidos, llevan la vitoria.  
Y esta vuestra mortal, triste caída  
Entre el muro y el hierro, os va adquiriendo  
Fama que el mundo os da, y el cielo gloria. (483)

---

<sup>23</sup> Andalusian society: Arabs, Berbers, indigenous Spaniards, and soldiers of fortune from western and eastern Europe (the Saqaliba or 'Slavs'). Hounari, *A History of the Arab peoples* (189).



La primera ramificación ficcional la encontramos a un nivel teológico. "Por el bien que obraste" advierte al lector de una falsa interpretación nuevo-testamentaria, pues la Biblia lo contradice en Efesios 2, 9 "no por obras para que nadie se gloríe" (864). No es por obras, sino por gracia.

Ya Booth nos había prevenido de este tipo de desviación, en este caso, lírica en la voz del portavoz del relato. Con todo este juego retórico, se va entrenando al lector sagaz para codificar y decodificar los distintos niveles ficcionales, responsables a su vez, de dar forma corpórea al tema de la *otredad*. Lo que sí resulta evidente desde el principio del poema hasta el final, es el anhelo de obtener la libertad, derecho innato del individuo. Se critica todo mecanismo que ostente arrebatarse o aniquilar este recto, sin importar a qué gremio, sistema de valores o ideología pertenezca. El soneto en sí constituye un llamado a la libertad como prenda divina, no un obsequio transferible o permutable por la mano del hombre.

Con la intención de no pasar por alto ninguna avenida que nos ayude a profundizar a cabalidad en este tema, tendríamos también que situarnos en la contraparte de este teorema retórico y analizar la función *objeto* versus *sujeto* como manifestación artístico-literaria de la *otredad*. La

mujer musulmana era considerada un ser subordinado completamente al hombre, fuera éste el padre, el hermano, o cualquier otro miembro de la familia que ejerciera el papel de guardián: una especie de cautiverio. Hourani lo puntualiza así:

Nevertheless, the social order was based upon the superior power and rights of men; the veil and the *harim* were visible signs of this. A view of the relations between men and women which was deeply rooted in the culture of the Middle East, which had existed long before the coming of Islam, and was preserved in the countryside by immemorial custom [...] (120)

En una sociedad donde la mujer es considerada el objeto y no el sujeto, así como en la cultura ética, se corre el peligro de confundir quién es el autor de la obra de arte y a quién se le convierte en el recipiente, la creación. En algunos momentos pareciera ser que Cervantes como autor retratará a la mora como un objeto de arte, una Zoraida esculpida con el pincel masculino, no el femenino, con lo que el lector fija su atención en el personaje como objeto, el producto, la obra de arte, dejando de lado al individuo, al ser humano, a la mujer. Michael Foucault en *Intellectuals and Power* observa esta disyuntiva y lo expresa con el siguiente comentario:

What strikes me is the fact that in our society, art has become something which is related only to

objects and not to individuals, or to life. That art is something which is specialized or which is done by experts who are artists. But couldn't everyone's life become a work of art? From the idea that the self is not given to us, I think that here is only one practical consequence: we have to create ourselves as a work of art.

(350-1)

Cervantes ejerce su función de sujeto al utilizar a la mujer como material de producción artística. Lo que no se puede olvidar es que esta creación forma ya parte vital del mismo *self*, de ese sujeto al que se identifica como el *otro*. Zoraida se convierte así en el objeto del artista, pero irremisiblemente, es ya parte del artista, una fusión del *yo* y del *tú*, una simbiosis: Cervantes se crea a sí mismo como una pieza de arte en Zoraida, la mora. Se intenta recuperar lo estético al crear una nueva cultura donde el *otro* desaparece para convertirse en parte del *yo*.

Foucault debate la idea de una identidad (pre)concebida por una sociedad o cultura. Incluso se encuentra en total desacuerdo con los enunciados de Sartre quien estipula la necesidad de un ser genuino, libre de la contaminación externa (lo que acarrearía ser o estar libre del *otro*), quien sea capaz de funcionar al máximo nivel de moralidad. Leamos lo que Foucault tiene que decir en cuanto al existencialismo que profesa Sartre:

I think that from the theoretical point of view, Sartre avoids the idea of the self as something which is given to us, but through the moral notion of authenticity, he turns back to the idea that we have to be ourselves -to be truly our true self. I think that the only acceptable practical consequence of what Sartre has said is to link his theoretical insight to the practice of creativity -and not of authenticity. From the idea that the self is not given to us, I think that there is only one practical consequence: we have to create ourselves as a work of art. (351)

Foucault insiste en que el individuo, el autor, debe (re)crearse, (re)inventarse a sí mismo. ¿Cómo consigue Cervantes lograr este objetivo? Lo hace a través del personaje de Zoraida quien se (re)inventa a sí misma, se transforma, se coloca en una posición de poder, no de subordinación. Recordemos también que Foucault no es insensible ante los distintos niveles de dominio patriarcal cuando explica que "the relations of power are fixed in such way that they are perpetually asymmetrical and the margin of liberty is extremely limited" (12). Sin embargo, Cervantes traspasa este límite construyendo a un personaje de margen, una mora, *la otra*, Zoraida, rescatándola y colocándola en una posición de privilegio. No la inventa, la dota con las herramientas narrativas y retóricas necesarias para que ella misma, en pleno uso de su yo, sea capaz de conquistar su propio futuro. Al hacerlo, no sólo

se salva a sí misma, a la mujer, sino que además, libera al cautivo, al hombre.

Me interesa, asimismo, explorar el discurso escrito versus el oral. Desde una óptica feminista se le concede gran importancia a la escritura, en este caso las cartas de Zoraida como representante del género femenino. El discurso oral se ha considerado el primero, el escrito el segundo. Toril Moi en *Sexual Textual Politics* habla sobre esta jerarquía dentro del sistema patriarcal (108-10). Debido a las escasas obras escritas por mujeres en el Siglo de oro, los diarios, la correspondencia y las autobiografías cobran gran importancia. Por lo tanto, me parece imperativo dedicar parte de este capítulo al análisis del discurso escrito en las misivas de Zoraida con la finalidad de establecer una correspondencia entre el discurso oral y el escrito con respecto a este personaje femenino.

Sabemos que existen tres cartas que nos informan sobre la historia de Zoraida escrita de su propio puño y letra, en árabe. Aquí nos enfrentamos con el primer obstáculo. Para que este mensaje llegue al lector *implícito* debe estar en castellano. ¿A qué estrategia recurre el autor? A la traducción. Es del conocimiento común que las traducciones presentan diferentes grados de dificultad, puesto que deben

tomarse en cuenta muchos factores socio-lingüísticos. Como agravante, el nivel de conocimiento de ambas lenguas y culturas involucradas debe ser lo suficientemente elevado para que se considere la traducción digna de confianza. Lo que sabemos sobre el traductor es que era español, de Murcia, y que hablaba el árabe con mucha soltura. ¿Hasta qué punto podemos darle validez a este documento escrito por Zoraida? María Antonia Garcés expone que "In this way, the story of Zoraida's life stands as a Spanish translation of an Arabic text, which is reinterpreted by Ruy Pérez de Viedma in the "true discourse" on his life" (68). En resumen, el *corpus* de cartas que encierra un mensaje tan importante como es la autobiografía de la protagonista, podría haber sido alterado por una traducción del árabe al castellano hecha de una manera descuidada por un traductor improvisado en el proceso. Esta traducción, no del todo fiable, es (re)interpretada por Ruy Pérez quien se autodenomina como el portador de un "discurso verdadero." Ante este panorama, el lector se encuentra en el dilema de aceptar estas versiones como "verdaderas", o, rechazar el mensaje por no ser éste lo suficientemente sólido desde un punto de vista lingüístico-cultural. Se crea un paralelismo: Cide Hamete Benengeli, árabe, autor de la

versión falsa del *Quijote*, Cervantes, español, creador y portador de la historia verdadera.

Desde otra perspectiva, podríamos decir que Cervantes haciendo buen uso de la técnica epistolar informa al lector sobre el pasado de la joven, sus anhelos, sus temores y su plan. Ahora bien, la escritura "femenina" en este caso resulta ser, en realidad, escritura "masculina". Toril Moi, citando a Helene Cixous, nos esclarece el siguiente punto:

Indeed one of the reasons why Cixous is so keen to get rid of the old opposition between masculine and feminine, and even of terms like male or female, is her strong belief in the inherently *bisexual* nature of all human beings.  
(108)

Miguel de Cervantes, el autor, hombre, se interna, o procura internarse, en la mentalidad femenina para elaborar esta misiva. El yo acepta la existencia del otro, no se lo impone. Más tarde en el cuento, nos percatamos que lo que hemos leído en la voz de Zoraida coincide con sus hechos. Su determinación de emigrar a tierras cristianas a costa de lo que sea no es un simple deseo vano, es su realidad. No busca perjudicar a su padre, reclama su derecho a conseguir su libertad, construye su propio destino. Veamos la respuesta ante su progenitor quien procura manipular a su hija con intentos fallidos:

-“¿Es verdad lo que éste dice, hija?”, dijo el moro. -“Así es enemigos?” A lo cual respondió Zoraida: -“La que es cristiana, yo soy; pero no la que te ha puesto en este punto; porque nunca mi deseo se extendió a dejarte ni a hacerte mal, sino a hacerme a mí bien.” (505-06)

El autor ha ido tejiendo varios hilos narrativos que culminan con la aceptación del otro: Zoraida como un ente exótico que hace su aparición en la venta, Zoraida como la heroína que forma la columna vertebral del eje ficcional, y, finalmente, Zoraida como ese ente de ficción que ha logrado formar parte del terreno ajeno a través de un elemento común: la fe. Fuchs, al respecto, debate el siguiente punto:

Agi Morato, her rich father, is presented as a most sympathetic character, whose heart breaks when his ungrateful daughter robs and abandons him. Her disloyalty to her father undoes the tidy correspondences between how ethical behavior and Christian faith. (159)

Debemos percatarnos de que aquí Zoraida ya no le debe una lealtad ciega a su padre puesto que la protagonista se acoge a la fe cristiana como estilo de vida, y su padre no se encuentra bajo este manto: Agi Morato es el otro.

Además, Zoraida sí honra el comportamiento ético-cristiano al perdonar a su padre, lo exime de cualquier juicio erróneo. Comprende su posición de autoridad paterna, pero no se somete a los designios impuestos por su padre al



procurar mantenerla arbitrariamente a su lado, sin tomar en cuenta el derecho que su hija tiene a elegir su propio destino. Lo que Zoraida *no* acepta es continuar siendo una cautiva virtual por "complacer" a su padre. La libertad como derecho innato se encuentra en total armonía con la ética bíblica. La protagonista ha decidido cruzar el margen fronterizo puesto que en el otro lado yace su porvenir junto al Cautivo. Este terreno mutuo hace que la protagonista sea aceptada, y por ende, existe. Cervantes nos presenta una visión antibiológica que allana el terreno de juego. La mora ya no es una fabricación del *yo*, sino que es parte de ese *yo*. Ha vencido la barrera de la *otredad*. No obstante, no sucede lo mismo con Agi Morato. El progenitor representa aquí al *otro* puesto que en ningún momento accede a cruzar la frontera.

En cuanto a la interacción entre el cautivo y Zoraida, Ruth El Saffar en *Beyond Fiction* subraya cómo en este encuentro con el *otro*, ambos personajes son capaces de sobrepasar las diferencias de género para lograr una finalidad superior: su libertad. El Saffar lo explica de la siguiente forma:

The differences between the two characters symbolize the opposition between the sexes that underlies their love story. From their opposite positions they are able to interact creatively

rather than destructively because neither is seeking to capture the other [...] (76-9).

Esta dinámica de acción no hubiera tenido lugar en un terreno homogéneo. Es precisamente la oposición entre el *otro* y el *yo*, lo que provoca que los protagonistas logren su meta común, la libertad. Cervantes perfila a dos seres divergentes unidos por un fin mutuo. Dibuja a un personaje femenino que sufre una metamorfosis discursiva: una Zoraida silenciada al principio cuando llega a la venta versus una Zoraida que se apropia de lo que le ha sido negado, con un discurso convincente acompañado de resultados contundentes. Es Zoraida quien no sólo ha logrado su objetivo primordial, sino que además, ha ayudado al Cautivo a alcanzar el máspreciado eslabón de los derechos humanos, su derecho a elegir, a ser libres.

Con esto, Zoraida rompe con un pasado que la encasillaba en una cultura no escogida por ella, sino heredada. Es de suma importancia notar que la mujer no tenía cabida en la vida artística árabe musulmana. Era considerada una "sub-cultura" que operaba como una entidad aislada del gremio masculino. Hounari detecta esta condición cuando expone:

Within the women's quarters of large households, in visits to each other, at the public bath-

houses, which were reserved for women at special times, and at celebrations of marriages or the birth of children, women met each other and maintained a culture of their own. (120).

En una sociedad donde la mujer es silenciada, omitida, castrada de cualquier manifestación artística, Cervantes la incluye, le otorga una voz, un estatus, una presencia. La eleva a un nivel de heroína. Junto con el cautivo triunfa a un nivel lingüístico, social y cultural. Ya no es más el *otro*. Ambos se han convertido en ese *yo-nosotros* sujeto, que crea, que se posiciona en un mismo centro, y que, por lo tanto, existe. Haciendo buen uso de dos obras dramáticas cervantinas "El trato de Argel" y "Los baños de Argel", María Antonia Garcés en su estudio "*Cuando llegué cautivo*": *Trauma and Testimony in 'El trato de Argel'*", identifica el sentir de Cervantes y su oposición absoluta a la esclavitud, sea ésta cual fuere (85). Cervantes libera a sus protagonistas y les ofrece un nuevo camino al dejar atrás la esclavitud que los oprimía, Zoraida, esclava de una sociedad patriarcal, Rui Pérez, prisionero, para juntos emprender la travesía hacia un nuevo horizonte de expectativas.

La voz femenina con fines retóricos es otra dimensión a abordar en este análisis. El cuento moral es un terreno

donde se funde la ironía con la alegoría. Tiene que ver con la referencia, la oportunidad de hablar al <<otro>> utilizando referentes. Si buscamos, y nos referimos a ese otro en forma alegórica o no, deducimos que ese <<otro>> permanece en nosotros. Esa tensión puede reflejar una herida, una fractura, una ruptura. Es un tropo, una metonimia.<sup>24</sup>:

- 1) Ruy Pérez huye de su hogar
- 2) Sufre un agravio, cautiverio
- 3) Con la ayuda de asistentes trama el escape
- 4) En su viaje de regreso se ve obligado a desafiar otra prueba.
- 5) Se resuelve el asunto
- 6) Se reintegra a la sociedad

Pasemos ahora a Zoraida. La voz retórica femenina del personaje refleja una actitud guerrera, combativa. En su segunda carta amenaza al prisionero con un castigo. Le dice claramente que se lo pedirá a Lela Marién, si éste no se casa con ella. Su deseo de convertirse al cristianismo es casi obsesivo, adoptando muchas veces un comportamiento impetuoso más propio de la milicia que de la fe cristiana. Sus bodas y su conversión al cristianismo la acreditarían para vivir y funcionar en el terreno de ese "otro" del cual ya formará parte, con lo que se alterará así su espacio narrativo. Este paso de cautiverio a libertad, tanto del capitán como de Zoraida sirven para acentuar lo *fabuloso* de

---

<sup>24</sup> Basado en las funciones de Propp.

este episodio. Este cuento moral con heroínas nos sumerge en el juego retórico de la ficción versus la realidad.

Por un lado, se pretende la armonía con la reintegración de Zoraida y del cautivo a la sociedad, pero por el otro, *Don Quijote* es rechazado por esa misma sociedad que lo censura y rechaza por un comportamiento bélico tachándolo de inadaptado. La presencia de ese <<otro>>, la mujer, la heroína musulmana que triunfa, sirve de marco de referencia ante una realidad que se presenta como contra-punto o antítesis: el hombre, el héroe español que fracasa.

Si aceptamos este relato del cautivo como si fuera un *cuento moral*, una especie de parábola, tendremos que aceptar su objetivo primordial, la moralidad, la moraleja, la verdad como precepto: la existencia del *otro* quien expulsado, rezagado en el margen, es delegado al baúl de la ausencia, del silencio. Cervantes lo integra, lo rescata y lo incorpora a un centro vital, como parte de la narrativa que conformará el cuerpo de la obra.

Barbara Fuchs en su artículo "Border Crossings: Tranvestism and 'Passing' in *Don Quijote*," utiliza el término "travestismo" no sólo para puntualizar el sistema binario de oposiciones obvias (lo femenino versus lo masculino, cristianos versus moros, heterosexual versus

homosexual), sino también para teorizar asimismo el travestismo que toma lugar desde una perspectiva religiosa y étnica (1-7). Desde este enfoque convoquemos otro paralelismo: Cervantes cruza la frontera narrativa de la épica medieval para convertir el texto en un espacio nuevo de producción artística, anticipa características de la novela. Utilizando una retórica típica de las novelas de caballerías, Cervantes traspone los valores religiosos, raciales y de género para marcar un común denominador que corrige las fracturas que nos presenta el texto para unir, a su vez, las piezas que van articulando el cuerpo de la obra. En suma, las similitudes parecen cobrar aquí más importancia que las diferencias.

No es un intento de ignorar las diferencias, al contrario, a través de éstas se procura mostrar las similitudes que restauran el orden (pre)edénico. Como concluye muy acertadamente Fuchs en su artículo "Perhaps most importantly, by portraying a transvestite desire that links Spain and its demonized Moorish others, the episodes of tranvestism transform gender into a powerful crucible for difference itself" (18). El reconocer las diferencias en cualquier nivel o esfera constituye para Cervantes la clave del éxito puesto que obliga al lector a aceptar la existencia de éstas con lo que nos encaminaríamos hacia una

nueva frontera que proporcione la armonía añorada. En este episodio las diferencias encuentran su cauce en el denominador común de la fe, con lo que se restaurará un orden retórico y narrativo a través de la ansiada libertad para ambos protagonistas.

Según el diccionario *Hispanic First Names*, nos percatamos que el nombre propio Zoraida de procedencia árabe significa <<captivating woman>>. Una variación de este nombre es *Zeraida* con el mismo significado que su original. Resulta claro que Cervantes escogió este nombre de manera certera para alumbrar la categorización de su heroína árabe. Aquí se invierte la estructura gramatical:

*Zoraida*

Cautivadora → la mujer que cautiva → sujeto,

*El Cautivo*

Cautivo → el hombre cautivado → objeto

La mujer cautivadora, es precisamente quien liberará al *Cautivo* y obtendrá su propia salvación al hacerlo. Al "cautivar" al *Cautivo*, al <<otro>> (valgan las redundancias) ambos personajes logran su meta primordial: la libertad.

Más significativo todavía resulta el hecho de que esta heroína musulmana se identifica a sí misma con el nombre de María cuando exclama: "Sí, sí, María, Zoraida *macange*" (I, 37). *Macange* significa en árabe la negación de lo que se afirma o antecede. En este caso, sugiere la negación del nombre propio. Se leería de esta forma: María Sí, Zoraida No. Zoraida adopta el nombre de la Virgen María como prueba ineludible de querer pertenecer al <<Otro>>. El despojarse de sus vestimentas alegoriza el pasar de una religión, y por consiguiente de una cultura, a la otra. Es (des)vestirse de la primera, para adoptar la segunda. Adrian Room en *Place Name Changes Since 1900*, estudia las razones por las que un individuo procura el cambio de nombre. Las razones que se enumeran en su libro se podrían resumir de la siguiente forma:

To conceal an identity  
To deceive  
To protect  
To transform one's identity (25-37)

Lo que resulta fascinante es que Cervantes, ya en el siglo XVII se percatara del poder que se encierra en la selección de un nombre propio. Zoraida utiliza el nombre de María para:

Ocultar su verdadera identidad  
Engañar a su enemigo y lograr sus metas  
Protegerse a sí misma



Transformar su identidad y convertirse en ese *otro*. Al ocultar Zoraida su identidad como musulmana se sitúa a sí misma en un terreno neutral. Utilizando hábilmente el nombre de la madre de Dios, *María*, Lela Marién, reflejo del sentir mariano, se coloca en el espacio físico al cual busca pertenecer. Es cierto que con esto se efectúa un engaño, un embuste. Ahora bien, este cambio onomástico muy bien pensado por el autor, le ofrece a su protagonista la oportunidad de protegerse y poder crear un plan de acción que la conducirá a una nueva identidad, y que a su vez, la acreditará como miembro de una nueva cultura. Al quitarse su vestimenta, se libera, se transforma, se ubica a sí misma en una posición de poder que la habilita para salvar al cautivo, consiguiendo así su propia libertad.

Pero Zoraida no sólo debe despojarse de sus vestiduras, de su religión y cultura, sino también de su lengua nativa. En tierra española deberá emplear el uso de la lengua del <<Otro>>. Aunque aparentemente, el cuento se centra en la conversión al cristianismo de Zoraida como vehículo de salvación, en realidad, la conversión tendrá que realizarse en varios planos análogos: el religioso y el más evidente, el cultural, y el lingüístico. Se busca una vivencia integral para poder convertirse en ese <<Otro>> y llamar *suya* esa experiencia vitalicia.

Esta conversión idiomática en todos sus niveles socio-lingüísticos se transluce en el uso del silencio. El texto nos los dice de la siguiente forma refiriéndose a Zoraida: "más declaraba su intención por señas que por palabras" (I, 40). Esto nos invita a pensar en el nombre tan representativo adquirido por la mora. Si el silencio habla junto con el discurso en relación a este personaje, asumimos que su decisión en escoger este nombre, es decir Cervantes como autor seleccionándolo, implica una señal, un signo. ¿Por qué María? Este nombre se presta para un análisis extenso y es lo que me propongo desarrollar a continuación.

Pensemos ahora en el valor simbólico del nombre María, asociado inconfundiblemente con la idea de la virginidad. El estado virginal alegoriza el misterio, lo no revelado, lo que precede, lo pre(edénico) lo que nos hace pensar en la ausencia de género, de religión, de cultura. De acuerdo al Diccionario de Símbolos por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, María, como símbolo supremo evoca lo siguiente:

The symbol of the Virgin, in her aspect of Mother of God or Theotokos, denotes the soul which God himself inhabits, self-conceiving within himself, for he alone is. The Virgin Mary stands for the soul made perfectly one, in which God himself becomes fertile. She is ever-virgin because she remains intact in respect of a fresh conception.

(1070)

Continuando con esta línea de pensamiento, inferimos entonces que Zoraida, es decir Cervantes, al escoger María como el nuevo nombre para su mora, crea un paralelismo: autor, creador, dios, quien a través de su virgen se convierte en un ser fértil, creativo, sin perder su deidad, su poder. Este poder es traspasado a su creación al convertirse ambos, en *uno*. El *otro* ya no lo es más. Al ser *uno*, en un plano divino más panteísta que patriarcal, no terrenal, se elimina la necesidad de referirse al género, a lo establecido por la raza humana, lo puramente carnal. Se regresa a un estado (pre)edénico no controlado por el hombre, no contaminado por leyes sociales o preceptos culturales.

María Antonia Garcés nos ofrece su óptica basada en el período del Medioevo y del Renacimiento español. Para Garcés la Virgen no sólo representa el máximo exponente femenino del Cristianismo, sino también el más potente emblema en contra del mundo árabe (80). Esto confirma la teoría de que Zoraida en realidad ya no es "el otro" puesto que ha cruzado la frontera a través de su fe. Ahora el otro es el árabe, los moros, los musulmanes, quienes no participan de esa misma fe. Tendríamos que explorar asimismo otras avenidas que nos proveyeran con una visión panorámica. Por ejemplo, desde una perspectiva cristo-

céntrica, podríamos analizar la alegoría de la Virgen María como la ausencia de la intervención del deseo banal del hombre. Chevalier y Gheerbrant se refieren a este misterio al interpretar la simbología mariana:

The Christian mystery, in which the divine child is born without human intervention, by this becomes akin to the myths of antiquity, describing the miraculous birth of the hero. The Virgin Mother of God symbolizes Earth directed heavenwards and thus becoming Earth transfigured, an Earth of light. Hence her role and her importance in Christian thought, as both the pattern and the bridge linking Heaven with Earth, the high with the low. (1070-71)

Desde esta perspectiva nuevo-testamentaria, por consiguiente, el nombre adoptado por Zoraida, María, representaría el nexo, el puente, entre lo divino, Dios, y lo terrenal, el hombre, entre la religión musulmana y el cristianismo, entre culturas, entre gremios del sexo opuesto, Zoraida y el cautivo. Es el andamio hacia el *otro*. De esta forma, Zoraida cruza la barrera de la *otredad*. Es importante notar que Zoraida no utiliza la figura de Jesús como intermediario, sino la de María, la fe mariana. La mujer como co-redentora en el proceso de la salvación.

No sólo Cervantes utiliza esta imagen alegórica de la Virgen María como fuente de inspiración creativa. Sor Juana Inés de la Cruz, gracias a su conocimiento del latín, teología y filosofía, refleja en su obra una búsqueda

constante de una conexión entre el género femenino y el masculino. Por ejemplo, utiliza las figuras de Cristo y María, la virgen, para crear una igualdad eclesiástica. Esto lo percibimos en *El cetro de José* cuando se refiere a la virgen María como la *redentora* de Eva, y por ende de la humanidad, al igual que Jesús es el salvador de todos aquellos que en Él crean:

Y entre la Mujer y tú  
impondré perpetuos odios.  
Quebrantará orgulloso,  
y a su carcañal  
le pondrás estorbos. (148)

Sor Juana valiéndose de una referencia viejo-testamentaria concede a María la victoria sobre la serpiente, sobre Satanás, quien ha engañado hábilmente a Eva. El pecado es transmitido a la humanidad a través de ésta quien es engañada por la serpiente. Al invalidar este precepto y otorgarle la victoria a Eva, se restaura el orden de la salvación, en esta ocasión a través de la mujer. Al reivindicar a Eva, se reivindica al resto de las mujeres como una consecuencia lógica, según nos indica la línea catequística. Notemos que la palabra *Mujer* ha sido escrita con mayúscula, dándole un énfasis de poder y autoridad, semejante al que se le concede a *Jesús*, como el *Hijo de Dios*, o el *Verbo hecho Hombre*.

En una sociedad típicamente patriarcal como la sociedad española del siglo XVII, Zoraida, como personaje femenino, se vale del nombre de la madre de Dios para lograr sus metas. Al negar su procedencia y denominarse a sí misma María, se alegoriza el sentido de autoría en Zoraida. Decide, como sujeto, a qué <<otro>> desea pertenecer y ejerce su plan para lograrlo.

¿A qué conclusiones llegamos? Si lo que Zoraida persigue desde el principio es su libertad y a medida que la narrativa transcurre se obtiene la libertad del cautivo, quien bautiza al cuento en sí, concluimos entonces que Cervantes reconoce que no pueden existir relaciones de poder a menos que los sujetos involucrados sean *libres*. Como bien estipula Foucault, si el *otro* se convierte en "una cosa" de ese otro, en un objeto, no existirán relaciones de poder (12). Cervantes dibuja a Zoraida como ese objeto al principio de la historia, pero la libera, y al hacerlo, no es más un objeto del *otro*. Se convierte en ese *otro*, no para dominarlo, sino para crear un sistema de poder más equitativo, más justo. Nunca será perfecto, pero como se nos indica con el final de esta novela intercalada, existe un convenio matrimonial de mutuo acuerdo. Se derrumba la otredad. Incluso, desde una posición musulmana, coincide con lo estipulado en la *Shari'a* donde según

Hounari, "it seems likely that its provisions in regard to marriage and inheritance gave women a better position than they had had in pre-Islamic Arabia" (120).

Al unir lo anterior a la estructura narrativa encontramos otro paralelismo: si la forma de esta novela interpolada es la de un cuento, considerado ficción, pero la estructura interna es en realidad una moraleja, producto de la verdad, concluimos entonces que la moraleja consiste en mostrar al lector *ideal* un caso de *otredad* y las relaciones de poder que de allí se generan. La dinámica de sujeto/objeto nos traslada a pensar en estructuras sociales y culturales creadas por agentes y recipientes que controlan estas relaciones entre individuos y grupos. Cervantes derriba las barreras de una cultura basada en prácticas narcisistas para obligar al lector a pensar en su *otro* como una extensión del yo, deshaciendo márgenes y centros. En lugar de erradicar las diferencias, lo que el autor persigue es enfatizar las similitudes, lo común, lo compartido, para que así las diferencias puedan ser observadas y aceptadas sin necesidad de generar conflictos de intereses que darían lugar al caos. Cervantes restaura el orden en este pasaje utilizando la conversión de Zoraida y sus múltiples implicaciones narrativas dentro del texto.

En el momento histórico-político en que nos encontramos al escribir este trabajo, resulta imperativo recordar que las relaciones de poder deben estar subordinadas al concepto de libertad, donde el yo es capaz de funcionar en su máxima capacidad. Al derrumbar las barreras de género, culturales, lingüísticas y políticas, se contribuye a alcanzar los objetivos individuales, y por consecuencia lógica, las metas comunes como una sociedad integrada por sujetos, no objetos de permutación a la merced de entidades públicas o privadas.



## CAPITULO V

### LA DUQUESA: EL METATEATRO CERVANTINO

Para Don Quijote la mujer debería poseer ciertos atributos que la perfilen como "digna" de honor. Citemos las palabras del mismo *caballero andante* en el palacio ducal del capítulo XXX de la Segunda Parte del *Quijote* para comprender su visión del "ideal" femenino:

[...]hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, por bien criada, y, finalmente, alta por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas. (27)

A pesar de que, según su propio discurso, la mujer *ideal* nace en cuna de oro, es decir, de linaje escogido, los personajes femeninos que predominan en el texto pertenecen más bien a clases sociales marginadas, medias-altas o a una burguesía incipiente que comenzaba a escalar estratos en busca de la movilidad social.

El personaje de la duquesa, quien aparece en el capítulo anteriormente mencionado, es uno de los pocos personajes femeninos que pertenece a un linaje superior<sup>25</sup> y

a quien Cervantes, como autor, le concede un desarrollo discursivo muy elaborado en la narrativa, pero más importante aún, le otorga un papel escénico valiéndose para este fin del metateatro. Con este personaje aristocrático, de quien por cierto no existen muchos artículos o trabajos críticos<sup>26</sup>, la mujer se convierte en el *centro* del discurso que ira moldeando los acontecimientos que tomarán lugar dentro de la ficción.

Ahora bien, la duquesa, como personaje femenino, tendría que estar ubicada en el *margin* de acuerdo a la jerarquía patriarcal. En contraste, defiende su posición en el texto a través de su discurso, su interés en la lectura, sus dotes de cazadora. Ruth El Saffar observa que en los siglos XVI y XVII predominan personajes marginales a quienes se les moldea como "at odds with their contexts, isolated, abandoned and abandoning, outside the order of patriarchy, and homeless" (85). No es así con la Duquesa. Es verdad que retrata tendencias propiamente masculinas

---

<sup>25</sup> En la voz de Sancho leemos lo siguiente en cuanto al asunto del linaje "dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener, aunque ella al del tener se atenía" (44). Esto nos indica que para Cervantes el linaje constituía un elemento de gran relevancia, tanto como observador del ser humano, como novelista.

<sup>26</sup> Han escrito sobre la duquesa Carmen Bernis Madrazo "El traje de la Duquesa Cazadora tal como lo vio Don Quijote", Revista de dialectología y tradiciones populares 43 (1988): 59-66, con quien comparto puntos de afinidad, y José López-Navío "Sobre la frase de la Duquesa: <<Las obras de caridad hechas floja y tibiamente>>" Anales cervantino 9 (1961): 97-112.

como las enumeradas anteriormente, pero como personaje aristocrático encaja muy bien en su contexto. Pertenece al *margen*, por su condición de mujer, sin embargo su discurso la (re)instala en el *centro* de la acción.

La duquesa refleja una serie de características que coinciden con las descritas por Don Quijote: es bella, practica la caza, se instruye y disfruta de la lectura, gracias a la cual se encuentra familiarizada con las aventuras del Quijote y con los libros de caballerías. Posee un meta-discurso dentro del texto con lo que se le coloca en la avenida de la autoría. En contraste, su relación con el caballero medieval desarrolla una serie de rivalidades y contiendas que posicionan a ambos personajes en bandos opuestos. Se dibuja un cuadro que capta la tensión entre lo *masculino* y lo *femenino*.

Vemos, en la duquesa, a una mujer que proyecta lo típicamente bienvenido en el hombre: conquista, liderazgo, supremacía. Al no subyugarse al patrón de dependencia absoluta, pasividad y *no actividad*, el caballero andante se siente incómodo ante su presencia. No sabe cómo desempeñar su *rol* cuando su contraparte, la duquesa, no se inclina precisamente por ese ideal caballeresco de mujer: no es una Dulcinea al servicio del discurso masculino, creada y manipulada por la voz varonil. La duquesa posee su propia

voz, una posición en el texto, y a diferencia de las mujeres estudiadas hasta ahora, pertenece a un linaje escogido. No es la dócil Dulcinea del Toboso. Se enfrenta a un oponente, a un ser de quien no ha leído en los libros de caballerías, a quien desconoce. Para complicar el asunto aun más, a la duquesa no le hace mucha gracia su invitado principal, Don Quijote. Deposita inocentemente su atención esmerada en Sancho. El escudero ha estado bajo las órdenes de su amo. Ahora se encuentra bajo el dominio de su oponente, la duquesa. Esto nos indica que Sancho, como personaje subalterno reconoce en ella cierta autoridad, cierto poder, que alimenta la ambición del labriego. Sancho no había intuido esta diferencia en las mujeres que hemos analizado hasta ahora, o por lo menos no se ha inclinado a ninguna de ellas. Don Quijote, consciente de este cambio en el esquema medieval al que está acostumbrado, se siente amenazado. Se nos revelará una faceta distinta del caballero andante. Dicha discordia<sup>27</sup> entre el protagonista de la novela y la duquesa será precisamente el germen que dará lugar a una retórica dentro de la narrativa cervantina que invita a reevaluar la posición de la mujer en texto.

---

<sup>27</sup> Recordemos que el conflicto es un componente necesario en la comedia, por lo tanto no debería sorprendernos esta discordia entre el protagonista y la protagonista femenina en este pasaje del *Quijote*.

He aquí el encuentro del caballero andante con su escudero y los duques, contado a grandes rasgos. La Duquesa quien es aficionada a la caza se tropieza con Don Quijote y Sancho una vez finalizada la aventura del barco encantado. Un detalle que sorprende al lector es el hecho de que se describa a la dama vestida de *verde*. *Sinople*, derivado del Bajo Latín *sinopsis*, es el nombre escogido para denominar este color. Sus raíces lingüísticas se remontan al Siglo XIV y se le asocia con el puerto de Sinope en el Mar Negro que se caracteriza por el *verdor* de su vegetación y el predominio de tierra rojiza.

Asimismo, en la Edad Media, el verde se consideraba como el símbolo de la mujer, la esmeralda, la joya o vaso *verde* que contiene la luz divina.<sup>28</sup> Dicho color, combinación del azul y amarillo, resulta pues altamente simbólico. De acuerdo con el *Dictionary of Symbols* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant:

[Green] Set midway between the inaccessible absolutes of the blue of Heaven and the red of Hell, green, with its middling quality, mediates between heat and cold and high and low. (451)

A la Duquesa, personaje femenino de la aristocracia, se le pincela como un ente de ficción que fluctúa entre el bien y

---

<sup>28</sup> En el Medioevo se basaban en la lectura nuevo-testamentaria de San Juan donde se describe a la mujer como la esmeralda, la joya femenina (Apocalipsis 4:3).

el mal, entre el cielo y el infierno, entre María y Eva. Desde el principio, con el color verde, se le ubica en el medio, ni pertenecerá al molde de la mujer virtuosa y noble<sup>29</sup>, ni al de la mujer pecaminosa. Retomaremos el tema del atuendo de la Duquesa más adelante para analizarlo desde la perspectiva del metateatro, donde el traje de este personaje femenino funcionaría dentro de este contexto como un elemento escénico al servicio del autor.

Regresando al encuentro, los duques invitan a Don Quijote y a Sancho a albergarse en su castillo. Ambos acceden. Se celebra una comida en su honor. El personaje de la Duquesa parece entretenerse muchísimo con las ocurrencias de Sancho a quien utiliza como juguete de diversión. No así con Don Quijote a quien se le reconoce como un auténtico caballero andante, un ser excéntrico en busca de la armonía social. Dicho deseo utópico acarrearía pugnas entre este personaje y el de la Duquesa debido a la restauración del orden que esta armonía conlleva.

Para la Duquesa, la vida en su castillo le resulta un tanto insípida y estos dos personajes aparecen ante sus ojos como sacados, literalmente, de un libro de aventuras. Su presencia en el ambiente ducal justifica el valor de la

---

<sup>29</sup> Nótese que aquí usamos el adjetivo *noble* en el sentido moderno que denota virtud. Es interesante notar que el mismo funciona como adjetivo para describir el linaje o cuna de nacimiento.

literatura como instrumento de cambio: Don Quijote, personaje peligroso, espejo del cambio de valores que está teniendo lugar; Sancho, el gracioso; representante del humor que amortigua la realidad histórica.

Mientras tanto, Sancho se ha convertido en el bufón del palacio. Se entabla una conversación entre éste y la Duquesa donde el escudero le explica su "papel" como personaje literario en la Primera Parte del *Quijote*. La Duquesa escucha con avidez a su invitado e interviene en el discurso otorgando sus comentarios sobre el encantamiento de Dulcinea y el texto en sí. Se continuará aquí con la metodología ya propuesta para el análisis del discurso femenino explorando los diferentes niveles de ficción narrativos, el uso de la voz femenina con fines retóricos y la onomástica cervantina.

El personaje *femenino* de la duquesa perfila, como veremos a continuación, tendencias que se considerarían más comunes en el sexo masculino. Se perfila un personaje teatral muy popular en el Siglo de Oro, la *mujer varonil*. Ruth Lundelius en su estudio "Paradox and Role Reversal in *La serrana de la Vera*" nos señala que:

In recent years critics of the Spanish *comedia* have shown a lively interest in a popular stock character: the *mujer varonil* [masculine woman], who, as the very antithesis of the traditional heroine, was totally at odds with the expected

mores of feminine behavior. Deriving from a long and widespread literary tradition, and lent actuality by an occasional historical example, this type took on renewed popularity in the Golden Age. (220)

No pretendo decir que la duquesa del Quijote encaje perfectamente en ese modelo dramático, pues no es el caso, pero busco mencionar el hecho de que tampoco se le encasilla en el modelo de dama barroca con características estereotipadas para el gremio femenino.

Por su parte, en el mismo período socio-literario del que hablamos, Catalina de Erauso procura la reconstrucción de los valores sociales al cuestionar el lugar privilegiado que ocupa el hombre en la sociedad. Señala que mientras en el hombre el vicio es aceptado como virtud, en la mujer dicho pareado funciona al revés, esa virtud es convertida en vicio. Estudiemos su autobiografía titulada *Vida i sucesos de la Monja Alférez escrita por ella misma*.

Elaborada en forma de confesión, Erauso no se arrepiente ni se disculpa por ninguna de sus acciones, al contrario, las presenta como méritos guerreros, como si hubieran sido ejecutadas por un soldado militante a quien se le rendiría honra y honor de ser éste hombre. Espera el mismo trato y no se siente cohibida por su condición de mujer (294). Al ser acusada y criticada por su apariencia varonil, Erauso concluye la *Vida* con el mismo tono desafiante que



caracteriza a la autobiografía entera. Es importante destacar que el "yo" autobiográfico en la *Vida* oscila entre adjetivos femeninos y masculinos con lo que se crea una ambivalencia entre los dos géneros. A pesar de que Erauso cede su feminidad y reclama su lugar en la sociedad patriarcal como parte de lo considerado masculino, nunca dejó de reconocer su condición de mujer encarcelada en un sistema patriarcal hermético.

Como autor, y como dramaturgo, Cervantes observa el predominio de este tipo de representación en los teatros, y sensible a esta caracterización desarrolla un personaje ducal con un barniz *varonil*, de acuerdo a lo que la sociedad espera de un personaje masculino, pero sin perder de vista su feminidad. Lacan en *Feminine Sexuality* afirma claramente que la *masculinidad* y la *feminidad* son funciones más bien simbólicas. Resultan ser una respuesta a la Ley, que en el Barroco radicaba enteramente en el sistema patriarcal, es decir "el nombre del padre." Siguiendo con el pensamiento lacaniano, entendemos que no existe, en realidad, una conexión entre el sexo biológico y el objeto escogido o un tipo de "identificación" sexual. Por lo tanto, declarar que existe una *mujer varonil* podría prestarse a varias aproximaciones. Concentrándonos en el texto que amerita este estudio, hablamos de un tipo de

mujer con características, no precisamente masculinas, sino más bien, *no aceptadas* en la mujer barroca.

De igual manera, Cervantes reconoce que la *mujer varonil* resulta ser un personaje muy llamativo para las audiencias de su época por lo que decide incluirlo en su obra maestra, *El Quijote*. Como atestigua Natalie Zemon

Davis:

In hierarchical and conflictive societies, which loved to reflect on the world upside down, the topos of the "woman on top" was one of the most enjoyed. Indeed, sexual inversion-that is, switches in sex roles-was a widespread form of cultural play in literature, art and in festivity. (152)

El autor, y dramaturgo, encuentra el escenario perfecto en el palacio de los duques. La audiencia ideal en sus invitados, el caballero andante y su escudero, y el guión por excelencia en su mismo texto, el cual ha sido leído, disfrutado y aceptado por la duquesa. Tiene lugar así el teatro dentro del teatro en el texto.

El metateatro en el *Quijote* se emplea para representar distintas clases sociales. Si la justicia es uno de los temas prevalecientes en el discurso cervantino, la relación de orden de entidades sociales ocupa una posición central en el texto. Es la armonía entre clases sociales lo que

conduce a la paz<sup>30</sup>, condición necesaria para la justicia la cual, según Platón en *La República* es la "cualidad imprescindible de la ciudad-Estado" (731). El resultado desemboca en el ideal sociopolítico de la sociedad española del siglo XVII, donde se celebra la individualidad en concordancia con los valores éticos y sociales de la comunidad a la cual se pertenece. Veamos cómo Cervantes nos presenta esta visión un tanto idealista, pero no carentes de observaciones agudas y críticas.

Una vez en el palacio de los duques, se le invita a Sancho a formar parte de la cena de honor, a dialogar y a compartir un mismo espacio temporal con la duquesa y sus damas, lo cual desde una perspectiva barroca sería prácticamente imposible y muy discutible puesto que las diferencias sociales estaban claramente delineadas. Cervantes, como autor y guionista, decide ejemplificar la posibilidad de una sociedad utópica, sin divisiones ni tensiones con lo que se obtendrían, en principio, la libertad y la paz del individuo. Es así como se nos introduce el teatro, dentro del teatro.

Se representa en el escenario palaciego una visión idealizada de una sociedad permisiva, de camarería y de

---

<sup>30</sup> Desde una perspectiva viejo-testamentaria, la paz y la justicia se complementan mutuamente y no puede existir la primera sin la coexistencia de la segunda (Isaías 32, 17.)

interacción entre estatus sociales, una aparente "igualdad" caracterizada por la ausencia de una conciencia de a qué clase o grupo social se pertenece. Heinz-Peter Endress en *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco* explica:

Si la propiedad afecta la relación de las personas entre sí con respecto a los bienes materiales de este mundo y la posición de las personas en la sociedad a resultas de ello, es decir, la cuestión de las diferencias sociales, las diferencias de rango y condición en la época de don Quijote, la propiedad queda también automáticamente resuelto el problema del reparto de bienes, una función de la *justicia distributiva*, quedando así realizada la *justicia* de una manera ideal. (68)

Endress concluye su análisis mencionando que con esto se logra la paz y la libertad puesto que no existiría la opresión por parte de grupos pudientes ni la dependencia por parte de gremios menos agraciados (68). Cervantes ya había adivinado esta solución, o por lo menos la intuía. La cena de Don Quijote y Sancho en el castillo de los duques merece un escrutinio escénico, detallado, para que podamos así comprender el ideal cervantino y el papel que desempeña la mujer dentro de éste.

La presencia de la duquesa insinúa cierto poder y liderazgo. Es ella quien toma la decisión de invitar a Sancho y a Don Quijote al palacio ducal:

Mandó la *duquesa* [énfasis mío] a Sancho que fuese junto a ella, porque gustaba infinito de oír sus discreciones. (272)

Desde una perspectiva dramática, podríamos decir sin temor a equivocarnos que es la duquesa quien, como directora de escena, selecciona a sus actores. Aunque luego se menciona que el duque ve con beneplácito la decisión de la dama, no es él precisamente quien toma la iniciativa, es la mujer quien planea, dirige, y organiza la *puesta en escena* de la *obra* dentro del texto que como lectores, y por extensión como espectadores, presenciaremos. Es la duquesa quien reconoce a Sancho como el más cómico de sus dos invitados. Es decir, a Sancho se le ha otorgado el papel del *gracioso*, papel que nos resulta muy fácil de aceptar puesto que su perfil coloquial y jocosos durante todo *El Quijote* nos ha ido preparando para su gran *debut* en el teatro palaciego. Lo interesante del caso es que al principio del capítulo XXXI, Sancho no parece tener ninguna reserva aceptando su *rol*. Le presta especial atención a la duquesa lo que nos conduce a la siguiente aseveración: Sancho, actor, el gracioso, quien sigue con toda naturalidad a su directora de escena, la duquesa:

Suma era la alegría que llevaba consigo Sancho viéndose, a su parecer, en privanza con la duquesa porque se le figuraba que había de hallar en su castillo "lo que en la casa de don Diego y en la de Basilio, siempre aficionado a la buena

vida, y así tomaba la ocasión por la melena en esto de regalarse" cada y cuando que se le ofrecía. (273)

Sancho, no sólo se percata de su *papel* a representar, sino que sabe que será recompensado por su *actuación* ante un público selecto a quien busca impresionar.

El metateatro en el palacio de los duques presenta a la duquesa como protagonista y directora, desde una perspectiva discursiva y escénica. Como *directora*, ella se encarga de unir las piezas teatrales necesarias para que el teorema dramático se desarrolle. Sancho aquí juega un papel importante. Es éste quien se da cuenta de la teatralidad del caso. Advierte que el ser el recipiente de tantas atenciones por parte de los duques no es otra cosa que parte del guión. Su papel consistirá en *actuar* conforme al libreto. Recordemos que su meta primaria es ser el gobernador de una ínsula, y para conseguirlo debe "juntarse a los buenos, para ser uno de ellos" (284). Elías L. Rivers en su análisis sobre "Sancho y la duquesa: Una nota socioliteraria", expone su punto de vista sobre la conciencia social de Sancho y su reconocimiento de un *rol* que adopta voluntariamente:

En la comida de honor ofrecida esa tarde a don Quijote, Sancho revela sobre todo su preocupación por la cuestión de clase social, preocupación provocada por encontrarse él con su amo en un palacio ducal. Por una parte, parece que se da

cuenta de que la cortesía entre personas de clases diferentes encubre con sus amables ficciones una falta de verdadera igualdad social. (37)

Con esto se nos indica que Sancho sabe a cabalidad quiénes están en control de la escena y a quiénes les toca funcionar en calidad de actores. La esmerada atención que la duquesa le otorga ratifica la posición de autoridad de ésta, a cargo del espectáculo que hábilmente y con sumo cuidado diseña para el entretenimiento palaciego. Ahora bien, como toda obra teatral, ya sea del género chico o no, se encierra un mensaje social que va dirigido a un lector, y/o espectador, implícito: Un drama que oculta una tensión social agravante. Por su lado, la duquesa no parece intervenir a favor o en contra de esta situación, ni la vemos en busca de una solución que suavice o amortigüe las tensiones imperantes.

La duquesa, como mujer y como personaje femenino, presenta un discurso retórico que reta al sistema de valores predominante del período. La prueba de ello radica en la omisión de la frase de la duquesa "Las obras de caridad hechas floja y tibiamente" que aparece en algunas ediciones del *Quijote*, pero no en otras.<sup>31</sup> Desde un punto

---

<sup>31</sup> Encontramos esta frase en la voz de la duquesa en la edición Príncipe de 1615, Bruselas 1616, Tonson 1738, Bowle y Máinez.

nuevo-testamentario, la Biblia esclarece el hecho de actuar en forma legalista, fijando la atención en la obra y no el motivo que la origina. En Efesios, se lee lo siguiente:

Porque por gracia sois salvos por medio de la fe; y esto no de vosotros, pues es don de Dios; no por obras, para que nadie se gloríe. (2: 8-9)

Cervantes como buen conocedor de las Escrituras, percibía la ficción que pudiera residir dentro de cualquier discurso y actuación. A la duquesa, como protagonista y directora escénica, le resulta difícil aceptar la *caridad* como un vehículo de obtención de beneficios. Tal declaración, como se lee a continuación, en la voz de un personaje femenino, y perteneciente a la nobleza, debió provocar conmoción, al grado que se ordenó su omisión en las ediciones posteriores:

Y no se ha de dar tan barata la libertad de una tan gran señora como lo es Dulcinea por tan poco precio: y advierta Sancho que las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente no tienen mérito ni valen nada". (2, 36)<sup>32</sup>

Podríamos traer a colación el hecho de que en el teatro de Tirso de Molina aparece asimismo el tema de las obras carentes de fe. Esto no es nada ajeno al período en cuestión.

Como ilustración mencionaremos *El condenado por*

---

Brilla por su ausencia en las ediciones de Valencia 1616, Barcelona 1617, Academia de 1819 y Clemencín 1839.

<sup>32</sup> Tal como aparece en *El Quijote* de la edición Príncipe de 1615.



*desconfiado* que es una combinación de dos historias populares: una, de un pecador que se salva por la gracia divina, y la otra, de un ermitaño que reniega de su fe al ver las señales de salvación de un ladrón. En esta obra, su autor, Tirso de Molina, presenta la predestinación o determinismo a través del personaje de Paulo. Al final de la obra se invierten los papeles. Enrico, el pecador que se arrepiente de sus faltas y recibe el perdón mientras que la soberbia y rebeldía de Paulo lo conducen al *sheol*<sup>33</sup> por su falta de fe, a pesar del sinnúmero de obras de caridad que este personaje había realizado en busca del favor divino. Se destruye así la estructura de la (pre)destinación a través de las acciones de ambos personajes y sus móviles.

Pensemos en lo que esta obra podría haber representado para las audiencias de esa época. Así como el teatro griego utilizaba las tragedias como un acto religioso, *El condenado por desconfiado* exaltaba la gracia como la contraparte de la predestinación. La religión funcionaba como una propaganda militante que llegaba al pueblo por todas las vías. Por lo tanto, esta obra constituye un ataque directo al determinismo que encasilla al individuo a un final fríamente estipulado. Pensemos en un paralelo, el

---

<sup>33</sup> Sheol. Término bíblico con que se define el infierno en el Antiguo Testamento.

determinismo teológico, que combate Tirso, y el determinismo socio-cultural, que denuncia Cervantes. Así como Tirso ataca al determinismo que favorece a las obras antes que a la gracia, Cervantes defiende la posición de la mujer, a quien se le (pre)destina a un papel determinado y estipulado por convenciones patriarcales que comandan su actuación dentro de la sociedad.

Pasemos ahora al capítulo XXXIII "De la sabrosa plática que la duquesa y sus doncellas pasaron con Sancho Panza, digna de que se lea y de que se note." Este pasaje nos ofrece otra escena metateatral. Como bien señala Rivers:

[...] en la vida cotidiana española del siglo XVII, tanto por la separación de las clases sociales como por la separación de los sexos, hubiera sido poco menos que imposible que un simple campesino pasara la siesta encerrado con una duquesa y sus damas. (38)

Es decir, se crea un ambiente escénico con el gracioso y las actrices, con un guión escrito y representado para un lector, puesto que aquí se elimina a la audiencia, posiblemente para que no exista el peligro de una recepción poco grata por parte de un público que sancionaría este comportamiento social en concordancia con los "Reglamentos de teatros" del siglo XVII que disponía:

Que los autores y representantes casados traigan consigo a sus mugeres, y las mugeres no puedan

representar ni andar en las compañías no siendo casadas, y siéndolo, anden con sus maridos. (91)

El metateatro cervantino tiene lugar aquí en el palacio ducal lo que concede un efecto distinto al que pudiese darse en los corrales. El discurso, la retórica, el uso de las palabras toman un matiz innovador en este espacio físico, y temporal, que difiere en calidad y materia del corral. La palabra cobra gran importancia escénica:

Arquitectura de palabras, la Comedia remite, a pesar de los incesantes progresos de los medios de ilusión visual en los diversos recintos teatrales, a una concepción del espacio escenográfico como lugar imaginario, como lugar neutro en que proyectar verbalmente, "en reducción ideal", todo un mundo de evocaciones invisibles. (Ibídem, 509)

Durante el siglo XVI y XVII era muy común utilizar espacios internos de los palacios para la representación teatral. Muestra de ello son los ejemplos del Palacio del Buen Retiro y del Alcázar que denotan la polivalencia de espacios escénicos utilizados por la realeza y nobleza barroca. Lo que sí estaba muy bien definido es el espacio público, es decir, los salones del palacio, y el privado, nos referimos específicamente a las habitaciones de la familia que residieran en él. José María Díez Borque en *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, nos instruye sobre el predominio del teatro en espacios físicos palaciegos:

Lo importante es constatar que en ambos espacios<sup>34</sup> hubo teatro. Es decir, representaciones hubo en los distintos salones de los palacios, pero también en las habitaciones del rey, reina, príncipes. Numerosos son los documentos recogidos por Shergold y Varey que nos ilustran sobre ello [...] (57)

En este escenario íntimo, la duquesa se libra de la censura y utiliza a Sancho, actor y gracioso, como el recipiente en quien depositará su curiosidad por el texto, por la novela, por la Primera Parte del *Quijote*. Se nos muestra a una duquesa, ávida lectora, en control del discurso narrativo. Interroga a Sancho y lo conduce al punto en que éste, sin la intervención constante de su amo quien no aparece en esta escena, habla a sus anchas sobre detalles *no escritos* que comparte de muy buena gana con su anfitriona (301-02). El interés de la dama por la lectura y el estudio, y ¿por qué no? por su nuevo papel de *directora*, la hacen indagar y evaluar el texto que ella ya conoce, pero más allá del texto escrito, procura encontrar una verdad dentro de la ficción, una intra-retórica, un intra-texto, un metateatro dentro del teatro universal.

En el mismo período socio-literario, Sor Juana Inés de la Cruz defiende el derecho de la mujer a la educación, a la lectura, y al estudio. No sólo observa las dificultades

---

<sup>34</sup> Aquí el autor se refiere tanto a las habitaciones como a los salones de la familia real y de la nobleza.

enfrentadas por las mujeres en el terreno ortodoxo, sino que reconoce asimismo los obstáculos con que éstas batallan para lograr un nivel de educación avanzado. Para el hombre, el discurso y la escritura representan una avenida hacia el poder. A la mujer se le castra, se le despoja de la pluma, se le niega el derecho a la educación y, por consiguiente, a los beneficios que de ésta surgirían. En *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz* (1691), de carácter autobiográfico, la monja defiende ferozmente su derecho (y el de las mujeres en general) al saber, a las letras, a la educación. Leamos lo siguiente:

[...] El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena; que les pudiera decir con verdad: *Vos me coegistis*.<sup>35</sup> Lo que sí es verdad que no negaré (lo uno porque es notorio a todos, y lo otro, porque, aunque sea contra mí, me ha hecho Dios la merced de darme grandísimo amor a la verdad) que desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprehensiones -que he tenido muchas-, ni propias reflejas -que he hecho no pocas-, han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí [...] (86)

Con lo anterior, Sor Juana expone enfáticamente su vehemente deseo por las letras, la escritura puesto que "el escribir nunca ha sido dictamen propio", ha sido su decisión. Lo llama "natural impulso" dado por Dios y no condicionado por el hombre. Reconoce y expone las

---

<sup>35</sup> "Vosotros me obligasteis (II, Corintios, xii, 11).

dificultades con que se enfrenta y reclama abiertamente su derecho innato a satisfacer sus ansias de conocimiento. Se abre el camino hacia una reevaluación del sistema de valores patriarcales analizándolos desde una nueva perspectiva: la femenina.

Por su parte, Stephanie Merrim expone en la introducción de su libro *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz* el doble estándar en que le tocó a esta mujer escritora funcionar en siglo XVII. Se vio en la necesidad de recurrirse en un convento para entonces tener la libertad necesaria para estudiar y escribir. Cuando sus escritos denunciaban el monopolio del hombre en el terreno teológico, se le censuró: "Sor Juana, one might conclude, experienced the bounty of early modernity and the (unjust) deserts of its antifemale retrenchment" (xl).

Debemos detenernos aquí y recordar que este papel textual y dramático de la duquesa puede darse únicamente dentro del contexto retórico que la narrativa cervantina nos ofrece. Es decir, la función de autoridad que vemos en este personaje, representante de la nobleza, se encuentra subordinado a las directrices que el autor, Cervantes, le ofrece. Es así como vemos en ella la fluctuación constante entre lo considerado, y aceptado, como varonil y femenino. Lo masculino sale a flote, como ya hemos señalado, en este

personaje femenino casi de una manera inconsciente por parte de la pluma cervantina. La posición de la mujer, incluso en "altas y crecidas señoras en esta vida" como lo dibuja Sancho (269), se encuentra empañada, borrosa, indefinida, por lo que la sociedad insiste en que debería ser el ideal femenino, la Dulcinea.

Es verdad que a la duquesa se le otorga un papel superior, en comparación con las otras mujeres estudiadas, pero se le otorga única y exclusivamente en el texto, como parte de la *ficción*, no de la *realidad*. Al final, la duquesa proyecta sólo lo que el hombre le concede desplegar; ejecuta lo que el autor y creador le permite *actuar o dirigir*.

Cervantes por su parte, sensible a este problema, nos coloca ante un personaje femenino quien utiliza la lectura, el saber, el conocimiento, de una manera muy ingeniosa y lo transcribe en una especie de minicomedia, un ejemplo de metateatro, donde la directora de escena, resulta ser la protagonista del pasaje quijotesco, una duquesa, una mujer de alcurnia, de linaje, de una clase social superior, con lo que se pone en tela de juicio el concepto de *igualdad*. Se observa el privilegio de la educación como un derecho reservado para *unas pocas*.

Enfoquemos ahora nuestra atención en el atuendo de la duquesa cazadora. Es decir, su indumentaria escénica. La vestidura femenina del siglo XVII, por lo menos la que podemos apreciar por litografías y pinturas, nos sugiere que la mujer se veía obligada a utilizar ropas que le impedían la movilidad de una manera natural. Podemos asumir que debían aprender a funcionar de acuerdo a lo que su vestimenta les permitiera. La imagen que se nos presenta de la duquesa no es precisamente ésta. Aparece vestida con lo que se conoce con el nombre de *vaquero*.

Al repasar las comedias del Siglo de Oro, nos percatamos que es ésta la vestidura de las damas cuando salían de caza. Sírvanos de ejemplo las siguientes obras. En *La república al revés* de Tirso de Molina, vemos a la mujer vestida de cazadora en la conversación entre el príncipe y la esposa:

Camila, dame el vaquero  
De verde y hojas de plata. (103)

Es interesante notar que el color verde, cuya simbología ya hemos discutido en este capítulo, predomina como parte del traje. Asimismo, en su obra *La condesa bandolera* leemos lo siguiente al referirse a la protagonista:

Gusta del campo, y así  
La caza también profesa. (241)



Pero no solamente Tirso identifica a la mujer vestida de cazadora en sus obras. Lope de Vega la incluye en La fe rompida al describir a la hija de un pudiente campesino:

La saya a la media pierna  
Para correr suelta visto,  
Y de esta montera en la frente  
Dejando fuera los rizos.  
Este vaquero que veis,  
Con esta pretina ciño;  
Algunas veces con daga  
Y otras veces con cuchillo. (543)

En Las famosas asturianas se nos describe a:

Doña Sancha, con montera de caza  
Vaquero y venablo. (467)

Como se puede observar, el *vaquero* se asocia con la mujer de ese período aficionada a la caza y los dramaturgos más sobresalientes lo utilizaban como elemento escénico.

A diferencia de las damas cazadoras de Tirso y Lope, en *El Quijote* no se describe lo referente a su cabellera. Por lo general, estas damas llevaban un sombrero con plumas o algún detalle femenino que las diferenciara del traje de caza varonil. No es así en el caso de la duquesa, o por lo menos el texto no nos advierte de esto. Si es importante este detalle o no, podría ser pieza de exploración para futuros trabajos. Por ahora, podemos decir, sin temor a errar, que la duquesa cazadora del *Quijote* se asemeja en gran medida a las cazadoras que se utilizaban en las comedias del período por lo que ratifica la presencia meta-

teatral que Cervantes pincela sutilmente en este pasaje. La ficción se produce aquí con fines específicos, notorios en el arte de hacer comedias.

Nos encontramos con el gran dilema de desconocer el nombre de la duquesa. Por lo menos, el lector no se relaciona mucho con su nombre de pila, patronímico o cualquier indicio de genealogía. Frank Nuessel en su libro *The Study of Names, A Guide to the Principles and Topics*, explica el impacto que un nombre propio es capaz de producir:

In fact, there may be some truth to the common belief that personal names contribute to the way in which other people perceive an individual. The evidence for such a claim, however, is inconclusive and speculative. In the same way, this perception by others affects a person's self-perception and self-esteem. From this perspective, it may be said that you are what you are named. (5)

Es indiscutible que Cervantes prestaba suma atención a la hora de escoger los nombres de sus personajes. Por consiguiente, el hecho de que la duquesa carezca de éste nos obliga a pensar que su deseo era que nos ocupáramos de su *título* nobiliario, no de su procedencia natal. Esta técnica onomástica sería utilizada posteriormente por grandes novelistas. Buen ejemplo de esto lo constituye Leopoldo Alas Clarín con su novela *La Regenta*. Es verdad que la protagonista aquí sí tiene un nombre de pila, Ana

Ozores, pero es la regencia la que bautiza a la obra. Es el título de autoridad de la protagonista el que se utiliza en numerosas ocasiones. Hagamos una pausa en esto: *la Regenta, la Duquesa*.

Si decimos que el lector implícito, o *la lectora implícita*, de la novela decimonónica era un público femenino, no es de extrañar que el título de muchas novelas del siglo XIX fueran precisamente nombres femeninos. Si aceptamos esta premisa, podríamos conjeturar que el hecho de que Cervantes omitiera un nombre para la duquesa, podría deberse a que el lector implícito para este pasaje, y muchos otros, fuera precisamente una audiencia femenina que se identificara con esta protagonista cervantina. Si a esto le añadimos el hecho de que la lectura era un menester de *algunas pocas*, podríamos aventurarnos a decir que esa audiencia femenina a quien va dirigida este pasaje la constituye mujeres de una clase social alta.

El título nobiliario de *duque o duquesa* se podía obtener de varias formas: por herencia, por la compra de una región a la que se le conocería como ducado, el caballero medieval a quien se le otorgaba tal título por méritos propios, por nupcias al contraer matrimonio y *heredar* entonces dicha mención nobiliaria.

El título de *duque*, según la *Enciclopedia universal ilustrada*, viene de *dux* que tiene su origen en el Imperio Romano, el jefe del ejército (2555). En cuanto a sus posesiones y señorío se refiere se nos explica lo siguiente:

La jurisdicción de los duques en un principio sólo se ejercía sobre las tropas, pero no sobre los habitantes de los pueblos. Para la administración de justicia tenían adjuntos a los cuales se daba el nombre de *comites* (condes) o asociados. Después se confirió el título de duque a muchos magnates a los cuales se concedían tierras en señorío, dándoles también jurisdicción sobre los habitantes de ellas. De esta manera los duques se convirtieron en señores territoriales, y su título fue ya honorífico. (2555)

Desconocemos en el texto la procedencia nobiliaria de los duques del *Quijote*. Lo único que inferimos es que poseían su palacio y que tenían a su disposición un equipo de servidumbre completo. En el caso de la duquesa, el texto no nos encamina en ninguna dirección específica sobre su título. No sabemos si lo adquirió por nupcias, por herencia o por compra. Lo que sí queda claro es el hecho de que gracias a su clase social goza de todos los privilegios ducales del período.

Aunque el título de duquesa es inferior al de princesa, es mayor al de condesa y al de marquesa y, por lo tanto, se le concede el tratamiento de señoría (2555). Esto resulta evidente en el episodio en cuestión. Tanto el duque

como la duquesa utilizan sus recursos y estatus social al máximo. Las descripciones de la caza, la cena en el palacio, el tiempo disponible para la recreación y la lectura podrían asociarse con el ocio. Ahora, es importante recordar que Cervantes se dirige en el prólogo al "lector desocupado" con lo que se nos insta a pensar que para ser apto para una lectura profunda, se necesita el tiempo, el espacio y los recursos antes mencionados. Tal pareciera que en el ocio, es decir en los ratos de solaz y esparcimiento, radica el secreto de una *buena lectura*. El "vivir a lo duque"<sup>36</sup> dotaba a la duquesa con lo requerido para leer y evaluar al *Quijote* como personaje y como texto literario. En suma, si Cervantes no invirtió tiempo en buscar un nombre o patronímico que identificara a este personaje, estamos obligados a deducir que era su título nobiliario, y los privilegios que éste encierra –tiempo, espacio, comodidad- lo que le interesaba resaltar al autor.

Es, la duquesa, precisamente una especie de *lector desocupado, ocioso*, un lector implícito que ejemplifica lo que se requiere para escudriñar en buena conciencia un texto literario. En contraste, observamos a Sancho tan preocupado (no ocioso) por obtener su propia isla y por

---

<sup>36</sup> En sentido figurativo indica darse buena vida, poseer tiempo y posesiones que faciliten la vida.

ganarse el sustento diario que no podemos más que pensar en el otro tipo de lector, el ocupado, sin tiempo, sin recursos a su alcance para hacer de la lectura su menester.

Tanto la clase social alta como las esferas menos pudientes formaban parte de una realidad implícita a la que se procuraba aludir, mostrar, acudir como elemento estético. Para que la novela fuera realista era necesario abarcar la *totalidad* del engranaje discursivo en busca de una representación fidedigna de esa realidad. Wayne C. Booth en "Novels Must Be Realistic" condensa lo anterior con estas palabras:

Most writers who have tried to make their *subjects* real have sooner or later found themselves, like James and Sartre, also seeding a realistic *structure* or shape of events, and wrestling with the question of how to make that shape seem a probable reflection of this shapes into which life itself falls. (56)

Deducimos entonces que no sólo el personaje debe "parecer" real, sino que más importante que esto, según mi óptica, la estructura en la que este personaje se desempeña, funciona y se desarrolla escénica o / y narrativamente, debe ser real. Es decir, el personaje tiene que estar supeditado a la estructura, no en sentido contrario. Cervantes, como visionario, había inducido esta necesidad imperiosa de una

estructura polilítica<sup>37</sup> compuesta a su vez de una gran variedad de andamios, técnicas, y métodos retóricos que se acerquen en su mayor capacidad a la *realidad*, a la vida como escenario por excelencia, como el texto maestro, como la prosa mayor. Es por eso que el personaje de la duquesa oscila entre ambos polos de una misma realidad: Se le presenta luchando contra fuerzas que resultan muchas veces crueles sin confrontarlas, al contrario, las utiliza para sus propios fines, los dramáticos. Por supuesto, como bien examina Booth, "Attitudes toward these three variables, subject matter, structure, and technique, depend finally on notions of purpose or function or effect" (57). Así, el autor se vale de distintos géneros, como ya hemos sugerido en los capítulos precedentes, para construir una narrativa innovadora, desafiante, multidimensional, política y no monolítica.

En cuanto al metateatro se refiere, el hecho de que la duquesa no posea un nombre de pila, insinúa su *rol*, su *papel*, su *posición* de liderazgo. Como ya hemos dicho, pareciera ser la *directora* de escena. El título de duquesa la coloca en una avenida superior a las de las mujeres anteriormente estudiadas en este trabajo. En suma, no es su

---

<sup>37</sup> Me refiero aquí a la palabra como un compuesto (poli-muchos), opuesto a monolítica (mono-uno/a.)

nombre o su patronímico lo que debería interesar al lector, es su función dentro del texto lo que debe interesarle.

Añado algunas conclusiones más. En el prólogo de las comedias y entremeses de Cervantes, de 1615, el dramaturgo, de manera retrospectiva, declara lo siguiente:

[...] me atreví a reducir las comedias en tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro [...] (7)

Aunque Cervantes nunca triunfó como dramaturgo como lo hizo con la narrativa, es evidente que conocía el género a cabalidad. Incluso utilizaba la palabra <<comedia>> para definir lo mismo una comedia trágica, que una dramática o una tragicomedia. Los preceptistas han optado por honrar dicho calificativo cervantino a la hora de analizar su obra. El personaje de la duquesa y su función escénica en el pasaje estudiado en este capítulo, es una prueba tangible del deseo de experimentación de Cervantes en cuanto a este género se refiere. El metateatro constituye aquí un ingrediente híbrido, una mezcla de géneros, un engranaje retórico al servicio de la novela.

No podemos concluir este capítulo sin hacer notar precisamente lo *híbrido* que yace en la narrativa cervantina, no sólo a un nivel lingüístico, sino también a un nivel de género. En el léxico, encontramos



transformaciones como la que hace Sancho al llamar "yelmo" lo que se conocía como "bacía." En cuanto a la narrativa, se combina, como ya hemos sugerido anteriormente, una serie de géneros que internamente van delineando la fase corpórea de la obra, lo que sería conocido como *novela*. Bajtin lo explicaría siglos después en *The Dialogic Imagination: Four Essays*, al notar que la hibridización es indispensable para la formación de la novela. Analizando al personaje de la duquesa y su papel discursivo y artístico en *El Quijote*, concluimos que así como se construye un nuevo tipo de narrativa, la novela moderna, un producto híbrido, asimismo se va edificando lo que debería ser el género o sexo femenino. Se reta al determinismo de género, de sexo o de cualquier naturaleza biológica.

Cervantes, sensible a la posición de la mujer de su época, procura advertir el peligro de "crear" el género y destinar al individuo a un comportamiento (pre)establecido basado exclusivamente en factores biológicos y culturales. Rescata a la mujer, y sin desproveerla de su feminidad, le concede el derecho a funcionar bajo un solo estándar, sin imposiciones de índole patriarcal o institucional.

## CAPITULO VI

### CONCLUSIONES

La mujer, como tema en la obra cervantina, ha sido evaluada desde varias perspectivas y aproximaciones en la crítica contemporánea. Para ello, se han utilizado personajes femeninos específicos sobre los cuales se han formulado estudios muy importantes como los citados en esta tesis. Lo que se ha procurado hacer en este análisis no es otra cosa que proponer e iniciar un tipo de aproximación que examine en conjunto las voces femeninas en *El Quijote*, su función como parte de la narrativa, su imagen retórica y su influencia discursiva con la finalidad de explorar el sendero del multiperspectivismo que Cervantes nos ofrece con esta obra canónica.

En este análisis, se han presentado varios obstáculos que es necesario mencionar. Uno de ellos es la polémica relacionada con la posición de la mujer en la sociedad barroca y el hecho de que el autor sea un hombre. Por un lado, observamos cierta comprensión por parte de Cervantes, quien desafía a la sociedad de su época al retratar prototipos de mujeres que no se adaptan a las expectativas del hermético consenso patriarcal. Le otorga una voz a

personajes femeninos de diversos niveles sociales, mientras que, por el contrario, silencia a su dama Dulcinea quien, a primera vista, pareciera ser la protagonista del texto. No se puede olvidar que el discurso femenino es en realidad, la voz del autor masculino. Esta ventriloquia, en potencia, dificulta el análisis fidedigno por parte del lector, quien debe enfrentarse constantemente ante este desdoblamiento. Dejando a un lado esta limitación, se ha procurado ejercer el criterio más neutral posible, procurando que sea el texto en sí, el discurso y los silencios, el que dirija la investigación.

Otro de los problemas que han surgido durante este proceso de exploración es el hecho de que no existen estudios preliminares sobre la onomástica cervantina por lo que ha sido necesario recurrir a obras y diccionarios especializados en el origen de los nombres propios y de los patronímicos en general con lo que se limitó, en algunos casos, la sección correspondiente a este apartado de cada capítulo. Sin embargo, esta limitación pone de manifiesto que es un área que se podría prestar para futuras investigaciones enciclopédicas.

Pasemos ahora a exponer las conclusiones a las que se llegó en cada capítulo para luego formular las conclusiones finales. Con el capítulo I, "El caso de Marcela: Un

tribunal cervantino", se concluye que la historia literaria contiene, en cierta medida, como elemento interno, la ley en forma de discurso. La canción de Grisóstomo, *escritura* que se asocia al hombre, versus el monólogo de Marcela, *transmisión oral* que se asocia a la mujer, muestra la supremacía de éste sobre ésta. Cervantes invierte el sistema de valores al dejar por escrito el manifiesto de Marcela para ser evaluado junto con la canción de Grisóstomo. Es así como se recupera la simetría, al darle al lector la oportunidad de examinar ambos documentos, como piezas literarias, y en este caso, evidencias jurídicas.

De una historia tan sencilla, una joven que escoge la tranquilidad del campo como estilo de vida y un estudiante que se suicida por amor, un amor no correspondido, Miguel de Cervantes crea todo un tribunal jurídico constitucional para otorgarle al lector la gran responsabilidad de un fallo. Narradores, delegados y testigos oculares conforman el discurso retórico, en el que a su vez, se entreteje la ley. El tema de la *verdad* versus la *ficción* es puesto a prueba ante este tribunal. Este juego entre la realidad y la ficción, la verosimilitud y la inverosimilitud, en sus múltiples manifestaciones, y los diversos géneros literarios empleados con fines retóricos darán como

resultado el complejo aparato narrativo conocido hoy en día como la *novela moderna*.

En el capítulo II, "Zoraida en el cuento del *Cautivo*: Un caso de *otredad*", concluimos que Zoraida persigue, desde el principio, su propia libertad. Para que ambos sujetos sean libres y puedan existir relaciones de poder equitativas, era necesario liberar al cautivo como parte del proceso. Zoraida pasa de ser *objeto*, a ser *sujeto*. El contrato matrimonial sella este consenso con lo que se invalida la *otredad*. Desde el punto de vista narrativo encontramos las cartas de Zoraida escritas por un personaje femenino con lo que se transfigura el orden jerárquico. Zoraida, mujer es quien *escribe*, mientras que la transmisión *oral* la realiza el traductor de estas cartas, un personaje masculino. Además, este cuento acarrea una enseñanza moral: las relaciones de poder se llevan a cabo, de manera equitativa, dentro de los parámetros *ideales* donde ambos sujetos deben ser, y permanecer libres, para así emitir una jerarquía de derechos funcional en concordancia a las estructuras sociales y culturales. Se busca la simetría a través de la conversión de Zoraida y sus consecuencias narrativas y literarias dentro del texto.

En el capítulo III, "Las tres caras de Dorotea", se rechaza la idea de crear un "tercer sexo" a través del

disfraz físico y/o literario. Se persigue identificar y honrar a cada género en sí. No se pretende entrar en batallas fortuitas entre géneros, ni se desea privilegiar a uno sobre el otro. Dorotea, como personaje femenino, prueba y examina varios espacios discursivos, varios papeles o roles, para concluir al final que su identidad femenina no deber ser construida y estratificada por el sistema patriarcal. Esta aparente confusión de espacios narrativos, y de géneros en el texto, con las tres caras de Dorotea, le sirven al autor para crear una simetría multigenérica: lo pastoril, lo caballeresco, la teatralidad, el amor cortés, la novela cortesana, el drama, la comedia. Se utiliza el desorden para obtener el orden, los desencuentros para estimular los encuentros, el caos para recuperar la estructura que conduce a la restauración. Es una confusión muy bien organizada por el autor con fines creativos y literarios.

Con el capítulo IV, "La duquesa: El metateatro cervantino", concluimos que el metateatro evoca aquí un discurso privado, en el sentido que no podría ser representado en público. Cervantes utiliza la narrativa para exponer ese discurso interno al lector, un discurso marginal, pero necesario para representar las diferentes percepciones de una misma realidad, sin parcialidades, sin

omisiones, sin castración literaria. La narrativa le otorga al autor el terreno para traer a flote ese discurso considerado de margen, pero vital a la hora de representar una realidad como conjunto. Es decir, el metateatro como un experimento que persigue enviar al lector un mensaje particular o propio y que se le inserta en la narrativa como parte de la acción que toma lugar en la obra literaria. Asimismo, con éste se nos presenta la alegoría de la teatralidad como medio de funcionamiento universal puesto que cada individuo representa su propio papel o rol dentro del contexto social en que le corresponde interactuar.

Planteemos ahora las conclusiones. Mi hipótesis consistía en investigar, probar y demostrar cómo el discurso femenino dentro de la narrativa quijotesca conforma un cuerpo orgánico adyacente, pero independiente a la obra en sí. Una especie de organismo anexo que se funde con el discurso masculino de una manera armoniosa y poética y que contribuye en gran medida al éxito del *Quijote* como una obra *completa*. Es esta simbiosis discursiva lo que da lugar a la concepción de la obra narrativa. No en vano se ha hablado de la *paternidad* en el *Quijote* con sus múltiples variantes: el discurso, la obra como creación, el autor como *padre*. Sin embargo, el *simbionte femenino*, es decir,

la contraparte al masculino, no ha sido considerado en su cabalidad debido, en parte, a la posición que la mujer ocupa en la literatura y que requiere un estudio esquemático por género y por período. Lo que propongo a largo plazo es entablar una conversación con la crítica en cuanto a *la voz femenina versus el silencio* se refiere en la obra cervantina, que sirva de andamio para posibles repercusiones desde varias perspectivas, y que se convertiría en la antesala para la investigación de nuevos trabajos en alas de una visión innovadora y constructiva.

En "In Praise of What Is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in *Don Quijote*," de Ruth El Saffar, se presenta la tesis del *silencio versus el discurso*, lo no dicho versus lo narrado, lo que se observa versus lo que se expone. Me parece muy interesante y acertada la observación de Ruth El Saffar sobre la ausencia de la madre y las relaciones conyugales "Mothers are conspicuous by their absence as much in Part I of *Don Quixote* as in the literary and dramatic works of Cervantes' contemporaries" (210). En cuanto a esto, el hecho de que el personaje de Zoraida adopte el nombre de la Virgen María sugiere la idea de la madre ausente sustituida alegóricamente, en estos casos, por la Madre naturaleza y la Madre de Dios. Al ser



alegorías, la maternidad resulta un acto metafórico y no fruto del acto matrimonial consumado en el lecho marital.

En el *Quijote*, la imagen virginal se encuentra simbolizada por la ausencia de Dulcinea del Toboso, personaje inexistente, alegoría del silencio. Este vacío da lugar a que la imaginación masculina llene el espacio vacío con lo que escribe y construye el discurso masculino. En contraposición tenemos a la misma Aldonza Lorenzo, Marcela, Zoraida, Dorotea y la duquesa, voces audibles, presencias ineludibles, imágenes contundentes que ocupan un lugar, una posición en la formación de la narrativa, y por ende, del mensaje retórico que encierra el texto en sí. Sin estos personajes femeninos la trama, y sub-tramas, no hubiera tomado el rumbo que el autor le otorgó: Marcela, la presencia de lo pastoril, lo judicial; Zoraida, el otro, la moraleja; Dorotea, el amor cortés, el travestismo; la duquesa, la mujer como directora de escena.

Para Ruth El Saffar, la mujer sufre una metamorfosis durante toda la obra, y explica que por esta razón los personajes femeninos de la primera parte son caracterizados como seres débiles, sin una presencia sólida en el texto, mientras que en la segunda parte del *Quijote* la mujer, como figura narrativa, cobra fuerza y relevancia. A mi parecer, más que una representación monstruosa, energúmena de la

mujer, lo que noto es una evolución tanto discursiva como estética del personaje femenino. Además, no debemos olvidar que el personaje de Marcela pertenece a la primera sección, un personaje independiente, con un discurso propio, en control de su propio destino poético, destino que le permite escoger Cervantes como autor. Por lo tanto, difiero en esta aseveración por parte de Ruth El Saffar, pues como he comprobado en esta tesis, tanto las mujeres de la primera parte como las de la segunda presentan atributos esenciales que la caracterizan por su función dentro de la narrativa, no por su posición en la cronología del texto.

Ahora bien, sí comparto la opinión de El Saffar en cuanto a que la ausencia y el silencio forman un eslabón del mensaje implícito de esta obra, pero difiero en cuanto al hecho de que se le debe dar primacía a este diagnóstico. Me inclino a creer que en el discurso radica una gran parte del mensaje. El silencio junto con una retórica discursiva magistralmente orquestada brinda al lector un sinnúmero de interpretaciones. Prescindir de cualquiera de los dos elementos o privilegiar uno sobre el otro, lo dicho y lo no dicho, podría en muchos casos restar eficacia a la lectura de esta obra.

Miguel de Cervantes, sensible a la posición de la mujer de su época, procura liberarla de la cárcel

patriarcal en la que ha sido aprisionada: doncella intachable, virgen perpetua, objeto del deseo. Concluimos que en el *Quijote* se enuncia el doble estándar de este sistema patriarcal. Se invita a la revisión de estos estatutos rígidos e inquebrantables en busca de un sistema más equitativo de valores socioculturales. Cervantes utiliza el multiperspectivismo para validar su obra, sin el cual la historia, como arte, no estaría completa. Es precisamente la multitud de voces femeninas en el *Quijote* lo que contribuye en gran parte a perfilar la retórica de la narrativa. Al dibujar estos personajes femeninos a través de diferentes lentes, ópticas y discursos, sale a la luz una verdad silenciada por un sistema barroco excesivamente severo: la posición de la mujer y las condiciones poco favorables en que le tocaba funcionar, independientemente del trasfondo o estrato social al que perteneciera.

El texto encierra el discurso *oral y escrito*. La escritura se ha asociado a lo masculino y lo oral a lo femenino. Concluimos que en el *Quijote* la escritura masculina es el cuerpo donde se gesta y se desarrolla el discurso femenino, dando lugar a lo que será la creación hasta el momento de su alumbramiento. Lo interesante aquí, como se ha demostrado, es que Miguel de Cervantes, el

progenitor masculino, moldea a esa *creación* según su óptica patriarcal, pero de alguna manera, incorpora ambos géneros, en el sentido biológico y literario, para producir así la *novela moderna*. Lo que propongo para trabajos futuros es una continuación de este estudio, en el sentido literario, con lo que se explorarían sus posibles repercusiones desde varias perspectivas: la legal, la histórica, la socio-cultural y muchas otras más.

Asimismo, Cervantes, a través de los diferentes niveles de ficción, ha ido moldeando a un lector *ideal* capaz de escudriñar el texto de una manera incisiva, sin dejarse distraer o descarriar por las distintas capas fictivas. No sólo dotó al lector barroco con estas destrezas literarias, sino que a través de los siglos posteriores, sus técnicas narrativas han contribuido en la formación del lector *ideal* de cualquier momento en la historia de la humanidad. Se requiere de un lector barroco, neoclacisista, romántico, realista, modernista y moderno para comprender la complejidad que el *Quijote* presenta.

Al sumergirnos en el análisis cuidadoso del *Quijote*, nos damos cuenta de la magnitud del alcance que un texto nos ofrece como un artefacto de cambio, como una herramienta imprescindible en la formación cultural, como un instrumento de transformación que afecta la

infraestructura y la superestructura, en su calidad prerrogativa, del acontecer nacional e internacional. Así, la literatura funciona como un reflejo de la sociedad y su momento histórico, que no debemos menoscabar. Es así como encontramos en el texto la pieza que suple los vacíos que la Historia, como ciencia y materia de estudio, se ve obligada a omitir. Por esa razón, la literatura se convierte en la voz de la intra-historia que enuncia lo no dicho en la Historia universal. Desde esta perspectiva, las voces femeninas y su función e influencia en la narrativa en *Don Quijote de la Mancha* revelan las imperfecciones de un sistema patriarcal que confina a la mujer a una posición poco grata y que la encasilla y predestina a ciertos comportamientos socioculturales preestablecidos para ella.

.....

## OBRAS CITADAS

- Alas Clarín, Leopoldo. La Regenta. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid: Castalia, 1981.
- Alemán, Mateo. El Guzmán de Alfarache. 2 vols. Ed. José María Micó. Madrid: Cátedra, 1994.
- Alfonso X, el Sabio. Las Siete Partidas. Ed. Santos Alfaro Y Lafuente. Madrid: Leyes Españolas, 1867.
- Allen, John. "Autobiografía y ficción: el relato del Capitán Cautivo." Anales Cervantinos 15 (1976): 149-55.
- . "El desarrollo de Dulcinea y la evolución de Don Quijote." Nueva Revista de Filología Hispánica 38.2 (1990): 849-56.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Cervantes, Grisóstomo, Marcela, and Suicide." PMLA 89.5 (1974): 1115-16.
- . "El curioso y el capitán (la verdad artística)". Deslindes Cervantinos. Madrid: Edhigar, 1961. 121-61.
- . La novela pastoral española. Madrid: Revista de Occidente, 1959.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. The Dialogic Imagination: Four Essays. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Beauvoir, Simone de. The Second Sex. Trans. H. M. Parshley. Harmondsworth: Penguin, 1949.
- . Simone de Beauvoir Today. London: Chatto, 1984.
- Bernis Madrazo, Carmen. "El traje de la Duquesa cazadora tal como lo vio Don Quijote." Revista de Dialectología y Tradiciones Populares 43 (1988): 59-66.
- Biblia, La. Ed. Reina Valera. Nashville: Holman Bible Publishers, 1983.

- Bloch, Marc. The Historian's Craft. New York: Vintage Books, 1953.
- Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago and London: U of Chicago P, 1961.
- Bouza Alvarez, José Luis. Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Casaldüero, Joaquín. Sentido y forma del Quijote. Madrid: Insula, 1949.
- Castro, Américo. Hacia Cervantes. Madrid: Taurus: 1967.
- . El pensamiento de Cervantes. Madrid: 1925.
- . Semblanzas y estudios españoles. Madrid: Insula, 1956.
- Cervantes, Miguel de. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Ed. Luis Andrés Murillo. 2 vols. Madrid: Clásicos Castalia, 1978.
- . Obras completas. Madrid: Castalia, 1999.
- Chejne, Anwar G. Muslim Spain: Its History and Culture. Minneapolis: U of Minnesota P, 1974.
- Chevalier Jean, and Alain Gheerbrant. Dictionary of Symbols. Paris: Jupiter, 1982.
- Cixous, Hélène. La Jeune Née. Paris: UGE, 1975.
- . "The Laugh of the Medusa." Trans. Keith Cohen and Paula Cohen. Signs 1 (1976): 875-99.
- Concilium Tridentinum. Diarorum, actorum, epistularum, tractatum nova collectio. 2nd ed. 13 vols. Freiburgim-Breisgau, 1901-1967.
- Cortázar, Celina S. de, e Isaías Lerner, eds. Don Quijote de La Mancha. De Miguel de Cervantes Saavedra. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. Obras completas. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

- Daly, Mary. Gyn/Ecology: The Methaethics of Radical Feminism. Boston: Beacon P, 1978.
- De Armas, Frederick. "Painting Dulcinea: Italian Art and the Art of Memory in Cervantes' *Don Quijote*." Yearbook of Comparative and General Literature 49 (2001): 1-19.
- Diel, Paul. Le Symbolisme dans la mythologie grecque; étude psychoanalytique. Préf. De Gaston Bachelard. Paris: Payot, 1952.
- Díez Borque, José María. Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.
- Duby, Georges. Hombres y estructuras de la Edad Media. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- El Saffar, Ruth. Beyond Fiction, The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes. Berkeley: U of California P, 1984.
- . "In Praise of What Is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in *Don Quijote*". MLN 103.2 (1988): 205-22.
- . "Way Stations in the Errancy of the Word: A Study of Calderón's *La vida es sueño*." Renaissance Drama 17 (1986): 83-100.
- Enciclopedia universal ilustrada, Europeo-americana. Tomo XVIII. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- Endress, Heinz-Peter. Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco; la utopía restaurativa de la Edad de Oro. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2000.
- Erauso, Catalina de. Lientenant Nun: Memoir of a Basque Transvestite in the New Word, Catalina de Erauso. Trans. Michele and Gabriel Stepto. Boston: Beacon Press, 1996.
- Espina, Concha. Mujeres del Quijote. Madrid: 1944.
- Fajardo, Salvador. "Unveiling Dorotea, Or the Reader as Voyeur". Cervantes 4.2 (1984): 89-108.



- Fernández Cubas, Cristina. Doce relatos de mujeres. Madrid: Alianza, 1990.
- Fernández Vega, José, y Jaime Mariscal de Gante y Mirón. Diccionario de la Constitución. Barcelona: Planeta, 1983.
- Fernández, Juan Ignacio. La estructura paródica del Quijote. Madrid: Taurus, 1982.
- Foucault, Michel. The Archaeology of Knowledge. Trans. A. Sheridan. London: Tavistock, 1989.
- . The Foucault Reader. Ed. Paul Rabinov. Penguin: Harmondsworth, 1986.
- . Intellectuals and Power. Ed. in D. Bouchard. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. New York: Cornell UP, 1977.
- Freud, Sigmund. Moses and Monotheism. Trans. Catherine Jones. New York: Alfred A. Knopf, 1939.
- Fuchs, Barbara. "Border Crossings: Transvestism and 'Passing' in *Don Quijote*". Cervantes 16.2 (1996): 4-28.
- . Mimesis and Empire. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- . Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity. Urbana: University of Illinois UP, 2003.
- Fuero de Viguera y Val de Funes. Ed. Crítica. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1956.
- Garber, Marjorie. Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety. New York: Routledge, 1992.
- Garcés, María Antonia. "Cuando llegué cautivo": Trauma and Testimony in *El trato de Argel*". Cervantes For the 21st Century / Cervantes para el siglo XXI. Ed. Francisco La Rubia Prado. Newark: Juan de la Cuesta 2000. pp 79-105.
- . "Zoraida's Veil: "The Other Scene" of the Captive's Tale." Revista de Estudios Hispánicos 23(1) (1989): 65-98.

- Genette, Gerard. Narrative Discourse: An Essay in Method. Trans. Jane Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- Gilbert, Sandra M., and Gubar, Susan. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale UP, 1979.
- González Echevarría, Roberto. Myth and archive: A theory of Latin American Narrative. New York: Cambridge UP, 1990.
- Hanh, Juergen. "El capitán Cautivo: The Soldier's Truth and Literary Precept in *Don Quixote, Part I*." Journal of Hispanic Studies 3 (1979): 269-303.
- Harshaw, Benjamín. "Poetic Metaphor and Frames of Reference." Poetics Today 5 (1984): 5-43.
- Hathaway, Robert L. "Dorotea, or The Narrators' Arts". Cervantes 13.1 (1993): 109-26.
- Herrera, Fernando de. Anotaciones a la poesía de Garcilaso. Madrid: Cátedra, 2001.
- Hourani, Albert. A History of the Arab Peoples. London: Faber, 2002.
- Iventosch, Herman. "The Grisóstomo-Marcela Episode of *Don Quixote*." PMLA 90.2 (1975): 295-96.
- Jehenson, Yvonne. "The Marcela and Dorotea Episodes in *Don Quijote*: A Rereading". Romance Languages Annual 2 (1990): 462-64.
- . "The Pastoral Episode in Cervantes' *Don Quijote*: Marcela Once Again." Cervantes 10.2 (1990): 15-35.
- Lacarta, Manuel. Diccionario del Quijote. Madrid: Alderabán, 1994.
- Lanser, Susan Sniader. The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction. Princeton: Princeton UP, 1981.
- Lathrop, Thomas A. "La función del episodio de Marcela y Grisóstomo." Actas del VIII Congreso de la Asociación

- Internacional de Hispanistas, II. Madrid: Istmo, (1986): 22-27.
- Lazarillo de Tormes. Ed. Francisco Abad Nebot. Madrid: EDAF, 1997.
- Lundelius, Ruth. "Paradox and Role Reversal in *La serrana de la Vera*." Ed. Anita K. Stoll and Dawn L. Smith. The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age. Lewisburg: Bucknell UP, 1991. pp 220-44.
- Mann, Thomas. Abordo con Don Quijote. Buenos Aires: Losada, 1943.
- Márquez, Héctor Pedro. La Representación de los Personajes Femeninos en el Quijote. Madrid: Porrúa Turanzas, 1990.
- Márquez Villanueva, Francisco. Personajes y temas del Quijote. Madrid: Taurus, 1975.
- Martel, José, and Hymen Alpern, eds. Diez comedias del Siglo de Oro. 2nd ed. Prospect Heights: Waveland P, 1985.
- Martínez Ruiz, José Azorín. Con permiso de los cervantistas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948.
- Menéndez Pidal, Ramón. De Cervantes y Lope de Vega. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Orígenes de la novela. Madrid: Billy-Balliére, 1943.
- Merrim, Stephanie. Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz. Nashville: Vanderbilt UP, 1999.
- McKendrick, Melveena. Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the mujer varonil. London: Cambridge UP, 1974.
- Moi, Toril. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. London: Methuen, 1985.
- Molina, Tirso de. El condenado por desconfiado. Barcelona: El Faro, 1977.

- . Obras de Tirso de Molina. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1970.
- Morel-Fatio, Antonio. Cervantes Across the Centuries. "Social and Historical Background". New York: Dryden P, 1948.
- Nuessel, Frank. The Study of Names, A Guide to the Principles and Topics. Westport: Greenwood P, 1992.
- Oehrelein, Josef. El actor en el teatro español del Siglo de Oro. Madrid: Castalia, 1993.
- Oliver Asín, Jaime. "La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes". Boletín de la Real Academia Española 27 (1948): 245-339.
- Pardo Bazán, Emilia. Insolación. Madrid: Colección Austral, 1998.
- Piluso, Robert V. Amor, matrimonio y honra en Cervantes. New York: Las Américas, 1967.
- Platón. La República o de lo justo, IV, Obras completas. Trans. María Araujo. Madrid: Aguilar, 1977.
- Poggioli, Renato. "The Pastoral of Self." Pastoral and Romance. Ed. Eleanor Terry Lincoln. New York: Prentice Hall, 1969: 48-55.
- Propp, Vladimir. Las raíces históricas del cuento. Trans. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1987.
- Quevedo, Francisco. La vida del Buscón. Ed. Fernando Cabo Aseguinolaza. Barcelona: Crítica, 1993.
- Redondo, Agustín. "Burlas y veras: La Princesa Micomicona y Sancho negrero." Edad de Oro 15 (1996): 125-40.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Methuen, 1997.
- Rivers, Elias L. "Sancho y la duquesa: Una nota socioliteraria." Cervantes 11.2 (1991): 35-42.
- Rojas, Fernando de. La Celestina. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.

- Room, Adrian. Place Name Changes Since 1900. *A World Gazetteer*. New Jersey: Scarecrow Press, 1979.
- Rose, Constance H. "Los pies desnudos de Dorotea". Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Palma: Universidad de les Illes Balears, 1998. 417-20.
- Ruiz Pérez, Pedro. "Las hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona". Cervantes 15.1 (1995): 147-63.
- Said, Edward W. The World, the Text and the Critic. Cambridge: Harvard UP, 1983.
- Salas, Barbadillo. La hija de la Celestina. New York: G.E. Stechert, 1912.
- Showalter, Elaine. A Literature of Their Own. Princeton: Princeton UP, 1977.
- Stroud, Matthew. "'¿Y sois hombre o sois mujer?': Sex and Gender in Tirso's *Don Gil de las calzas verdes*". The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age. Lewisburg: Bucknell UP, 1991. 67-82.
- Unamuno, Miguel de. Niebla. Madrid: SARPE, 1984.
- Varey, John, and Charles Davis. "Los actores y la movilidad social en las primeras décadas del siglo XVIII." Homenaje a Alberto Navarro. Kassel: Reichenberger, 1990. 629-38.
- Vega, Lope de. Obras de Lope de Vega. Madrid: Real Academia de la Lengua, 1918.
- Whitenack, Judith A. "Don Quijote y la maga: Otra mujer que 'no parece'." Actas Irvine 92, Asociación Internacional de Hispanistas 2 (1994): 82-96.
- Woods, Richard D. comp. Hispanic First Names. Westport: Greenwood, 1984.
- Woolf, Virginia. A Room of One's Own. London: Granada, 1977.

- Zayas y Sotomayor, María de. Desengaños amorosos, parte segunda del sarao y entretenimiento honesto. Ed. Agustín G. de Amezúa y Mayo. Madrid: Aldus, 1950.
- . Obra narrativa completa / María de Zayas. Ed. Estrella Ruiz-Gálvez Priego. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2001.
- Zemon Davis, Natalie. "Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe." The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society. Ed. Barbara A. Babcock. Ithaca: Cornell UP, 1993. 147-90.