



## Acción y trasgresión femenina en la primera parte del *Quijote*

Edward Martín Chauca

University of California, Los Angeles  
[echauca@ula.edu](mailto:echauca@ula.edu)

---

---

**Resumen:** El presente artículo analiza la representación y función de la mujer en la primera parte del *Quijote* (1605), centrándose en los personajes de Marcela, Aldonza Lorenzo, Dorotea y Camila. Los personajes femeninos que atraviesan la ficción cervantina y entran en diálogo con el Quijote, lo hacen en varios casos desde una posición transgresora, pero no solo a un nivel social o de costumbres de la época sino, también, a un nivel narrativo. El artificio cervantino de llevar a extremos la trasgresión femenina, como en la novela del Curioso Impertinente o la historia de Marcela y Grisóstomo, ocasiona que las narraciones, pertenecientes a géneros de la época como la novela italiana o la pastoral, desvelen sus propios artificios narrativos y sus encubrimientos ideológicos. Así, la importancia de dichos personajes femeninos no solo radica en su relación con las aventuras o la psique del personaje principal sino, además, en su capacidad deconstructiva de los géneros narrativos que influyen en la obra de Cervantes.

**Palabras clave:** Quijote, Cervantes, mujer, amor cortés, pastoral

Lo femenino o el papel de la mujer en *el Quijote* es un tema que ha sido visto por partes, mayormente se trata de secciones en libros que se centran en otros temas, donde se ven uno o dos personajes femeninos. El presente artículo se enfocará en un análisis de la representación y la función de la mujer en la primera parte del *Quijote*. Para lo cual centraré mi estudio en cuatro personajes relevantes de la obra y que la atraviesan en diferentes momentos: Marcela, Aldonza Lorenzo, Dorotea y Camila.

## 1. Marcela

Primero había que preguntarnos ¿cómo se nos presenta Marcela en la obra? Mas allá de las características con que la describen: rapaza y hermosa, lo que nos interesa es ¿quiénes cuentan su historia y cómo? La historia de Marcela comienza a ser contada por cabreros, específicamente es iniciada por el cabrero Pedro; continúa siendo contada por Ambrosio, un letrado disfrazado de pastor; y termina en la Canción desesperada de Grisóstomo -otro letrado- a través de la lectura del señor Vivaldo. La historia de Marcela es contada por hombres, es un discurso que viaja a través de la voz masculina y para oídos masculinos [1] (como don Quijote), hasta que se le escucha a ella misma.

Cabe resaltar que la historia de Marcela viaja gradualmente de acuerdo a la vestimenta de los personajes, es decir atraviesa los niveles sociales, como diciéndonos que este tipo de discurso no es propio sólo de cierta clase de gente, sino que está inserta en toda la sociedad. ¿A qué tipo de discurso me estoy refiriendo? Al discurso pastoril. La historia, como muestra Allen a pie de página en su edición del *Quijote* [2], es iniciada por el cabrero Pedro con un lenguaje lleno de vulgarismos rústicos y equivocaciones, es decir se trata de un pastor real, ajeno a la estética pastoril; y luego, la modulación estilística en el discurso del cabrero cambia hacia el final y aparecen epítetos, cultismos y paralelismos que nos introducen en el mundo pastoril renacentista de Marcela y Grisóstomo.

El discurso pastoril se basa en la idealización del mundo de los pastores y tiene como centro el amor cortés. En el amor cortés ocurre una idealización de la mujer, hay un proceso de espiritualización de ella: la dama como un objeto sublime. Pero esta es una noción errónea, como Lacan destaca, en verdad, en el amor cortés la mujer pierde características concretas y es tratada como un ideal abstracto. El amor cortés cosifica a la mujer, nos presenta una mujer-cosa que funciona como un espejo donde los hombres proyectan su ideal narcisista (Zizek 219). Así pues, como se nota

en *el Quijote*, a Marcela se le construye con discursos externos a ella, a ella se le tiene que construir en su ausencia para así dominar su representación. Pero ¿qué pasa cuando la mujer no se deja cosificar?

Como bien señala Forcione, Marcela transgrede el discurso pastoril en su discurso, es decir cuando habla, porque justamente el discurso de su vida era contado por una serie de varones que intentaban darle una forma de representación y ella con su voz rompe con el poder masculino del discurso pastoril.

Antes haced, dando la vida a estos papeles, que le tenga siempre la crueldad de Marcela, para que sirva de ejemplo, en los tiempos que están por venir a los vivientes, para que se aparten y huyan de caer en semejantes despeñaderos [3]. (I, 13: 188)

Estas líneas dichas por Vivaldo, antes de la aparición de Marcela, nos muestran dos cosas importantes: la relación del amor cortés con los papeles y el narcisismo masculino. Al decir que el amor cortés se relaciona con los papeles me estoy refiriendo que se relaciona con el mundo letrado. Toda la historia de Marcela y Grisóstomo comienza cuando don Quijote se encuentra con los cabreros, y el Quijote -un hombre sumergido en las letras (en las novelas de caballería y el género pastoril)- comienza a ficcionalizar a los cabreros, como si fueran pastores de las novelas. Es Sancho quien nos hace ver que hay diferencias y que estos no se pueden quedar cantando como en los libros y que, por el contrario, tienen que irse a dormir para levantarse a trabajar. Sin embargo, los cabreros reaccionan frente al Quijote como si fueran pastores de la literatura pastoril, es decir, actúan de manera recíproca frente al Quijote, por ejemplo, al cantar. Así pues, se inicia la inserción al mundo pastoril. Y, como ya he señalado párrafos arriba, es sintomático el hecho de que el cabrero Pedro cambie su estilo lingüístico cuando narra la historia de Marcela y Grisóstomo, pasando de un lenguaje vulgar a un lenguaje propio de la literatura pastoril. No es de extrañar que la historia continúe en la voz y el escrito de dos letrados: Ambrosio y Grisóstomo, que se disfrazan de pastores. Es decir, tenemos dos hombres conocedores de la literatura, que en un momento decidieron vivir como en la literatura, decidieron vivir como en los libros, situación que semeja a la de don Quijote.

Con respecto al narcisismo masculino me gustaría agregar las últimas líneas de la Canción desesperada:

Canción                   desesperada,                   no                   te                   quejes  
cuando                   mi                   triste                   compañía                   dejes;  
antes,                   pues                   que                   la                   causa                   do                   naciste  
con                   mi                   desdicha                   aumenta                   su                   ventura,  
aun en la sepultura no estés triste. (I, 14: 124)

Que la ventura del texto aumente con su desdicha es sintomático del narcisismo. Grisóstomo ha utilizado a una Marcela-cosa que es indiferente a sus deseos para poder él mismo representarse de una manera elevada. Incluso la indiferencia de Marcela le sirve para configurar su muerte de una manera literaria. Grisóstomo aprovecha los tópicos del desdén, la ausencia, la traición de la amada, sin ajustarse a la realidad de los hechos, y lleva así su narcisismo hasta la representación de su muerte. Cuando Vivaldo señala que se conozcan los textos de Grisóstomo para que los vivos no caigan en el mismo despeñadero que él, se refiere a que se conozcan para que los hombres logren una mejor representación idealizada de la mujer y así poder dominarla, cosa que no logró Grisóstomo.

La aparición de Marcela en la muerte de Grisóstomo es clave porque aparece en el momento de la máxima espiritualización del amor cortés. Marcela llega y con sus palabras va desintegrando de a pocos la amatoria pastoril [4]:

Yo conozco con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. (I, 14:125)

¿Por qué debo responder afirmativamente al deseo de otro? Le pregunta Marcela al grupo de personas que allí se encontraba. Marcela tiene una posición activa, y por ende no cabe dentro del discurso pastoral, donde lo que se pide es una mujer con ciertos rasgos pasivos. Algo sintomático es que Marcela destruye el discurso pastoral con un lenguaje igualmente estilizado, sin vulgarismos, ni equivocaciones. Es decir Marcela, lingüísticamente está inmersa en la pastoral y desde allí la destruye. Marcela opta por lo que Forcione ha dado en llamar “pastoral of the self” (pastoral de sí mismo). Marcela opta por vivir libre y por ser pastora. No se puede asegurar que Marcela haya recibido algún tipo de educación. Por el contrario ella habla de un “natural entendimiento”. Además, ella abandona a su tío cura, es decir abandona la autoridad patriarcal (en este caso es la inversa de Don Quijote, que abandona a su sobrina). Como señala El Saffar, don Quijote abandona a su joven sobrina tal vez por una incapacidad de protegerla y en su lugar sale a buscar a quién proteger. Marcela abandona a su tío para protegerse ella misma, por eso es causa de admiración por parte don Quijote.

Al darse voz, Marcela se da poder. Ella tiene el poder de la transgresión, dado que la mujer normalmente no habla en la pastoral. La mujer era el sujeto sometido en el discurso pastoral. Ella destruye el idealizante mundo pastoril y esta destrucción no para hasta la escena de Rocinante con las yeguas, una escena que es un síntoma del discurso del amor cortés, pues en esa escena el amor cortés se lleva hasta su punto más crudo, hasta ese punto que se quiere ocultar, es decir, aproximándose a lo Real lacaniano: el deseo animal de la cópula. ¿Qué está detrás del amor cortés sino una mujer cosificada que sólo sirve para satisfacer el deseo sexual masculino? Pues así como Marcela destruye el amor cortés yéndose a vivir como ella quiere, las yeguas “recibieronle con las herraduras y con los dientes” a Rocinante.

## 2. Aldonza Lorenzo

El impulso caballeresco de don Quijote se centra en un personaje: Dulcinea del Toboso. Desde el principio de la novela se nos dice que ella es una construcción de don Quijote y que su verdadero nombre es Aldonza Lorenzo, una pastora del Toboso.

Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla “Dulcinea del Toboso”, porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y sus cosas había puesto [5]. (I, 1: 33)

A lo largo de la obra Don Quijote se interpela continuamente con su creación Dulcinea, dama hermosa y de abolengo, tratando de medir si sus actos heroicos son dignos de ella. Don Quijote guía su vida con el objetivo de ser digno de su amada Dulcinea. Mas como he señalado, y se observa en la obra, Dulcinea es simplemente

una creación de la mente del caballero andante, es una ficción construida bajo los parámetros de la literatura caballeresca.

Dulcinea es una creación del amor cortés. Es una mujer inventada, representada por un discurso masculino, el de don Quijote. Ella sólo sirve como espejo donde el Quijote puede proyectar todo su narcisismo, donde puede proyectar toda su fama y gloria. Cervantes es muy consciente de esta utilización de la mujer en el amor cortés, por eso nos muestra desde el inicio de la obra la incongruencia entre Dulcinea y Aldonza, la primera, una dama creada en base a la segunda: una pastora. El episodio de Marcela y Grisóstomo es también, como ya hemos visto otro punto donde se descubre la verdad del amor cortés.

Una escena sintomática de cómo don Quijote crea, mediante un discurso narcisista, un mundo transformado [6], sin ver lo que tiene enfrente, es la escena en la habitación de la venta, que él creía que era castillo, con Maritornes. En esta escena don Quijote imagina que la princesa del castillo ha entrado a su cuarto a pedir sus favores amorosos. Mas en verdad era Maritornes, la fea empleada de la venta, que entró a tener relaciones con el herrero. Don Quijote le dice que no puede corresponder a sus sentimientos, sin embargo la mantiene bien sujeta diciéndole:

Y más, que se añade a esta imposibilidad otra mayor, que es la prometida fe que tengo dada a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos; que si esto no hubiera de por medio, no fuera yo tan sandio caballero, que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto. (I, 16: 143)

Por un lado don Quijote es un casto caballero enamorado, con un amor imposible, pero por el otro debe sublimar su apetito sexual. Y es que es justo esta sublimación, su actitud pasiva en el sexo, la que lo lleva a construirse la “máscara” de caballero andante con la que se introduce en el mundo. Dulcinea es pues, ante todo, una muralla que le va a facilitar a don Quijote expresar y justificar su pasividad ante el sexo. Como muestra El Saffar, don Quijote es un sujeto pasivo y deja la actividad a Rocinante, don Quijote deja que sea su caballo el que decida el rumbo [7] (*Beyond Ficion* 50) -aunque esto también es un tópico de la novela de caballería.

Don Quijote construye una Dulcinea con toda una serie de cualidades y características propias de la literatura de caballería. Estamos hablando de una mujer literaria. Pero Sancho al enterarse que el verdadero nombre de Dulcinea es Aldonza Lorenzo nos descubre lo oculto y transgresor tras el discurso de don Quijote. Uno de los puntos importantes de su descripción es el poder sexual: “y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire” (I, 25: 311). Al realizar esta descripción, Sancho destruye el ideal de don Quijote.

En este capítulo don Quijote revela el artificio por el cual construyó a Dulcinea del Toboso. Don Quijote como se sabe tuvo alguna vez interés por la pastora Aldonza, pero nunca se atrevió a acercarse a ella, nunca tomó una postura sexualmente activa - al menos como es expresado por el narrador. Y la mejor manera que encuentra para satisfacer su ego es colocándose la “máscara” del discurso caballeresco, de tal manera que pueda sublimar su deseo sexual y “gozar” su contradicción, es decir, gozar su falta de acción sexual en el amor cortés. Encuentra una justificación para su carencia sexual en Dulcinea.

Pero antes de continuar por este rumbo, es pertinente observar ¿quién nos presenta a Aldonza? Y no es otro que Sancho. Es importante señalar que la relación entre don Quijote y Dulcinea siempre está mediada por Sancho Panza, estableciéndose un

singular triángulo que persiste en la segunda parte del *Quijote* con el encantamiento de Dulcinea. La siguiente pregunta sería: ¿desde dónde enuncia Sancho? Él es un sujeto, según Redondo, que representa el mundo del carnaval. Por otro lado es un sujeto de tradición oral, a diferencia de don Quijote que pertenece a la tradición letrada. Mientras don Quijote cita constantemente los personajes y hechos de los libros de caballería, Sancho Panza cita constantes refranes propios de la cultura oral. Por eso el choque de Aldonza con Dulcinea es también el choque entre la cultura oral y la cultura letrada. Aldonza representa la transgresión al mundo letrado, aquello que las letras no logran representar. Aunque esto último a medias, pues como también ve Redondo, la presentación de Aldonza Lorenzo como una rústica hombruna, recia y lúbrica, la entronca con la mujer fuerte del folklore y la literatura y más directamente con la serrana de la tradición hispánica, con las serranillas del marqués de Santillana, como con las serranas del Libro del Buen Amor (*Otra manera* 237). Aldonza pues sí está inmersa en cierta tradición literaria, mas no en la tradición literaria que ha escogido don Quijote como máscara. La serrana Aldonza transgrede la visión idealista de las pastoras del género pastoril y de las doncellas de la tradición caballeresca.

Aldonza sería, según la esfera del psicoanálisis usada por El Saffar, parte del inconsciente de don Quijote, o más bien, un personaje inconsciente. Al usar estos términos estamos diciendo que Aldonza es aquello que Alonso Quijano tiene que dormir, por no decir obviar u olvidar, para construirse como don Quijote. La actividad de Aldonza no es compatible con la pasividad de don Quijote, por eso es necesario que él construya a Dulcinea, es decir, que cosifique a la mujer. Así pues, en el capítulo 25, don Quijote revela el motivo de la construcción de Dulcinea, cuando quiere imitar a Amadís en Peña Pobre o a Roldán, y reconoce su locura en la imitación, dice:

Así que Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fíldas, y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. (I, 25: 244)

Don Quijote, en esta cita, dismantela toda su construcción de Dulcinea, dismantela de manera general la construcción que había hecho la literatura a cerca de la mujer, especialmente el género pastoril, y descubre a los ojos del lector el desfase entre la mujer de las ficciones y la mujer real. Así, el quid de Aldonza es que nos muestra la inconmensurabilidad entre la realidad (ella) y la ficción (Dulcinea).

### 3. Dorotea

Marcela y Aldonza son personajes activos, mas la primera aparece y desaparece en un mismo capítulo y la segunda nunca aparece, tan sólo se la nombra. Marcela es activa frente a la pasividad de Grisóstomo: la pasividad de la muerte de Grisóstomo genera la actividad de Marcela, mas esta como personaje no logra desarrollarse a lo largo de la obra. El hecho de que Aldonza Lorenzo no posea voz y que siempre aparezca mediada por otro (Sancho Panza), estanca su actividad. Es pues, ante esta actividad transgresora femenina inconclusa que aparece el personaje de Dorotea.

A diferencia de los dos personajes femeninos anteriores, Dorotea aparece a lo largo de casi toda la mitad final de la primera parte del *Quijote*. Es un personaje activo y transgresor, que se moviliza socialmente gracias a sus cambios de vestimenta y de discurso literarios. Ella hace uso de diferentes prendas y discursos de acuerdo a sus necesidades o a la de otros en un afán de colaboración (ella colabora con el cura para llevar al Quijote a su pueblo, para lo cual se disfraza de la princesa Micomicona).

Dorotea aparece en la Sierra Morena, después de Cardenio, y desde el inicio comienza a transgredir. Para comenzar, Dorotea aparece disfrazada de labrador, causando gran confusión en sus observadores (el cura, el barbero y Cardenio) [8]. Una vez descubierta su verdadera identidad femenina sus observadores intentan captarla dentro de su hermosura femenina, lo cual da claros indicios de los tratos del amor cortés. Incluso Cardenio la compara con Luscinda, su sublime objeto del deseo, diciendo: “Esta, ya que no es Luscinda, no es persona humana, sino divina”. (I, 28: 275)

El inicio de un proceso de espiritualización es obvio, sin embargo, Dorotea sale airoso de este cuando inicia el relato de su historia. Antes de entrar a los detalles de la historia de Dorotea, debemos observar que Dorotea no solo aparece vestida como labrador, sino que por la vestimenta y el lugar donde es descubierta, ella bien podría representar a una serrana carnavalesca. Esta imagen, sin embargo, es transgredida por la hermosura del personaje; y por otro lado, el amor cortés que atisba en la escena (específicamente en los personajes masculinos) es transgredido por la representación de la serrana [9].

Entrando a su historia, Dorotea se nos presenta como una labradora que moralmente se encuentra tachada debido a su entrega amorosa a don Fernando, el cual la abandonó. Sin embargo, a pesar de su tacha moral, Dorotea está en busca de su esposo y por ese motivo es que se vistió de labrador, para así poder movilizarse sin cuidado por la ciudad y el campo (aunque al último vino a refugiarse debido al acoso sexual que sufría). Entonces, tenemos a una mujer activa que va en busca de su marido, lo cual transgrede las normas del amor cortés. Pero, por otro lado, su fin ético es semejante al del amor cortés: casada junto al hombre que la poseyó por primera vez. Podríamos decir que la identidad de Dorotea se basa en una especie de negociación entre el amor cortés y su transgresión, es decir una negociación con ese mismo código que la ha censurado.

En lo que respecta a su relación con Cardenio, Dorotea le muestra a él la parte de la historia que desconocía y lo hace caer en su propia falsedad. Cardenio se asombra y puede decirse que a partir de su encuentro con Dorotea su actitud cambia, dejando de lado su supuesta locura. Cardenio se reconoce en Dorotea, y en tal espejo inicia su ubicación: su historia se completa con la de Dorotea. Cardenio era un sujeto pasivo, que no había tenido el valor de enfrentar su amor. Primero había cedido ante los deseos de su padre y luego no hizo nada por detener la boda de Luscinda con Fernando, por el contrario, se llega a enterar que es Luscinda la que sí tomó una actitud activa al negársele a don Fernando y luego huir de su casa para buscarlo. Entonces, frente a la pasividad de Cardenio aparece la actividad de Dorotea, y de la misma Luscinda.

El cura les pide a Cardenio y a Dorotea que los acompañen a su pueblo, y les cuenta lo que han planeado acerca de don Quijote, y les promete que una vez allá “se podrían reparar la cosas que les faltaban” (I, 29: 290). Aquí surge la idea de crear a la princesa Micomicona, quien no es otra que Dorotea vestida con unos trajes que guardaba.

A lo cual dijo Dorotea que ella haría la doncella menesterosa mejor que el barbero, y más, que tenía allí vestidos con que hacerlo al natural, y que

la dejasen el cargo de saber representar todo aquello que fuese menester para llevar adelante su intento, porque ella había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros. (I, 29:291)

Es pues en este punto de la historia que Dorotea comienza a descubrir dos tipos de discursos: el teatral y el caballeresco. Más que hablar de transgresiones hechas por Dorotea, se debería decir que lo que ella hace es mostrar los artificios de los discursos. En el primero, el teatral. Ella muestra su truco al lector en el cambio de disfraz y en la diferencia entre realidad y ficción, es decir, la diferencia entre Dorotea y la princesa Micomicona. El segundo, el discurso de las novelas de caballería, se descubre justo gracias al primero. Dorotea no sólo se disfraza como una princesa salida de las novelas de caballería, si no que actúa como una de ellas gracias a su conocimiento previo de las novelas de este género. Aldonza Lorenzo nunca tiene la oportunidad de actuar como Dulcinea del Toboso. Aunque todo *el Quijote* es el constante descubrimiento de los artificios que constituyen los discursos literarios, Dorotea disfrazada de la princesa Micomicona es la aplicación de los artificios que don Quijote revela en el capítulo 25, aquellos con los que construyó la imagen de Dulcinea.

Dorotea no pierde su posición activa en ningún momento de la obra, así pues tenemos que siempre trata de ayudar a otras mujeres que sí se encuentran en posición pasiva, como por ejemplo Clara, la hija del oidor, la cual vive en el amor cortés, pero no hace nada por realizar su amor y es Dorotea quien junto a Cardenio acuerdan colaborar en todo lo que sea posible (es clave en este punto, a mi parecer, que Dorotea usa a Cardenio como su confidente, casi como una extensión suya; lo cual muestra cómo la actividad que ahora posee Cardenio es debido a la actividad de Dorotea).

En el momento de la resolución de lo que El Saffar llama “quaternity” [10] entre Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda; Cardenio nuevamente toma un postura pasiva, quieto ante la presencia de Fernando, y es, al contrario, Luscinda quien toma la posición activa hablando primero que todos y tratando de librarse de Fernando e ir con Cardenio. Fernando, aunque intenta tomar una actitud activa, se ve sometido bajo la presión que ejerce Dorotea sobre él. Aunque Dorotea se hinca de rodillas ante Fernando, lo sujeta de las piernas y se llena de lágrimas, el discurso que pronuncia en ese momento no es nada pasivo, por el contrario, es directo e incluso por momentos amenazante:

Y si te parece que has de aniquilar tu sangre por mezclarla con la mía, considera que pocas o ninguna nobleza hay en el mundo que no haya corrido por este camino...; cuanto más, que la verdadera nobleza consiste en la virtud, y si ésta a ti te falta negándome lo que tan justamente me debes, yo quedaré con más ventajas de noble que las que tú tienes. En fin señor, lo que últimamente te digo es que, quieras o no quieras, yo soy tu esposa. (I, 36:379)

En este fragmento se observa claramente la posición activa de Dorotea, quien, sin ningún respeto a la autoridad de Fernando, amenaza su nobleza e incluso se afirma como su esposa y le exige aceptarla. Cuando es resuelto todo el enredo se sabe, más adelante, por Sancho Panza y el narrador, que Fernando y Dorotea se estuvieron besando sin importar mucho quién los viera, lo cual nos vuelve de nuevo a esta identidad de negociación que tiene Dorotea, por un lado se besa con su ya esposo, lo cual es éticamente correcto, pero el hacerlo públicamente va en contra de las costumbres de la época. Explicaciones al porqué de los besos públicos entre Dorotea y Fernando pueden haber varias, mas no incumben en el presente estudio; lo que nos



importa es esta perseverancia en la transgresión que presenta el personaje de Dorotea y que, como hemos visto, conserva a lo largo de su aparición en la obra.

#### 4. Camila

A este personaje permítaseme catalogarlo como “la aparición del fantasma ideológico”, y la explicación del mismo término guiará el análisis de la presente sección, así como la resolución del ensayo.

La novela del curioso impertinente hace su aparición en medio de los primeros hechos de la venta: las relaciones entre Dorotea, Fernando, Cardenio y Luscinda; y su lectura es interrumpida por la “brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto” (I, 36: 374). Como señala Paz Gago, la aparición de esta novela, previamente a la resolución del cuarteto amoroso, tiene un fondo de adoctrinamiento acerca de los peligros de la necedad y del amor; y la historia de Anselmo y Camila es la contrapartida del de las parejas en el plano real de la novela, pues mientras que las historias de Dorotea y Cardenio parten de un infortunio para ser resueltas de manera favorable a los protagonistas, la historia de Anselmo y Camila tiene un final trágico. ¿Aunque trágico para quién? Es lo que no sé pregunta concretamente el crítico español y lo que tampoco pone en cuestión el cura al finalizar su lectura. Es más, el cura toma lo narrado como un hecho imposible entre marido y esposa, y termina su dictamen enfocándose en el “modo de contar” la historia que, a su parecer, no le “descontenta” (I, 36: 374).

La tragedia ocurre finalmente para el marido necio que quiso poner a prueba el amor de su esposa. Anselmo pone una prueba a Camila para probar si ella era “tan buena y tan perfecta” como él pensaba. El problema surge en cómo Anselmo entiende la bondad de una mujer: “porque yo tengo para mí,... que no es una mujer más buena de cuanto es o no es solicitada, y que aquella sola es fuerte que no se dobla a las promesas, a las dádivas, a las lágrimas y a las continuas importunidades de los solícitos amantes” (I, 33:331). Tiene un pensamiento parecido al de Grisostomo o, en todo caso, complementario al de él. Mientras que Grisóstomo presumía que Marcela daba favores a terceros -cosa que ella desmiente-, Anselmo piensa que la bondad de una mujer se prueba cuando rechaza las tentaciones de terceros. En ambos casos, la mujer es un foco de peligros y tentaciones sexuales que lo único que genera es poner en riesgo la honra del esposo, mas que el de la mujer misma.

Hay que tomar en cuenta que a Anselmo se le presenta inicialmente “inclinado a los pasatiempos amorosos” (I, 33: 327), y en ningún momento su actitud previa para con las mujeres lo descalifica, en el presente de la narración, como marido, como un posible agente que cause deshonor a Camila. Hay pues una mirada machista y/o patriarcal de las relaciones amorosas y, en general, de la sociedad.

En la conversación donde Anselmo expone su idea a Lotario, el primero señala la posibilidad de quitar la vida a la mujer que engaña a su marido. ¿Y por qué no actuó él de esa manera? En cambio, cuando Lotario habla, dice: “antes me pides, según yo entiendo, que procure y solicite quitarte la honra y la vida, y quitármela a mí juntamente, porque si yo he de procurar quitarte la honra, claro está que te quito la vida, pues el hombre sin honra peor es que un muerto” (I, 33:333). Parece un augurio de lo que va a terminar sucediendo. Además, Lotario llega a compara a Anselmo con los moros por lo torpe e infructuosa de la prueba que ha pensado, señalándole que, aunque salga afortunado de la prueba que le va a hacer a Camila, no va a ganar nada con eso, ni fama, ni honra, ni nada. Y si sale desafortunado, será el más mísero. ¿Es

pues el deseo de Anselmo, buscar la “automiseria”? ¿No tiene acaso esto una correlación con don Quijote y Dulcinea? Don Quijote construye a Dulcinea como una máscara que le permita un goce de su pasividad, que justifique su sufrimiento y sus aventuras caballerescas. Por el otro lado, Anselmo está tentado la posibilidad de caer en una miseria de honra, de quedar castrado socialmente por la traición de su esposa; es decir, está tentado “el goce”, en el sentido psicoanalítico, del discurso patriarcal: la capacidad de regodearse en la miseria, de convertirse en Grisóstomo, de convertirse en un casto enamorado. La mujer es pues un fantasma amenazante para la estructura patriarcal, pues si la prueba no funciona como “se espera”, ¿qué queda para el hombre? Sino la muerte.

En el relato de la historia se señala que la mujer es un “animal imperfecto” (I, 33: 336), que puede ceder ante las tentaciones, y por eso, lo que sugiere Lotario es que no ponga en prueba a Camila, aunque finalmente acepta participar de la prueba ante la necesidad de su amigo. Además, el mismo Anselmo sabe que si le pide ese favor a otra persona que no sea Lotario, su honra verdaderamente puede ponerse en peligro, pero no desconfía de su amigo. Sin embargo, la prueba no sale como esperaba y Lotario termina enamorándose de Camila y viceversa:

“Pero el provecho que las muchas virtudes que Camila hicieron, poniendo silencio en la lengua de Lotario, redundó más en daño de los dos, porque si la lengua callaba, el pensamiento discurría y tenía lugar de contemplar parte por parte todos los extremos de bondad y de hermosura que Camila tenía, bastantes a enamorar a una estatua de mármol, no que un corazón de carne” (I, 33: 346).

En este punto se da una idea interesante: que cuando el discurso calla, el pensamiento discurre. Así, cuando los significantes visibles dejan de formular un significado tangible, la mente llevada por el deseo se esparce sobre los significantes otorgándoles nuevos valores. Cosa que hace Lotario al poner él mismo en duda la honra de Camila. Cuando ve a la pareja de Leonela salir de la casa de Anselmo a deshora, lo primero que se imagina es que aquel ha de haber sido un amante de Camila: “estas añadiduras trae consigo la maldad de la mujer mal, que pierde el crédito de su honra con el mismo a quien se entregó rogada y persuadida y cree que con mayor facilidad se entrega a otros y da infalible crédito a cualquier sospecha que de esto venga” (I, 34: 355). La cita nos muestra que la forma de pensamiento de Lotario no difiere en nada de la de Anselmo o Grisóstomo. El deseo por la mujer abre un espacio no solo donde los hombres se reflejan a sí mismos como castos enamorados, sino también que permite el control del placer femenino, por eso Lotario reacciona contándole una farsa a Anselmo para que así Camila termine siendo castigada. Cosa que finalmente no se da debido al descubrimiento de Lotario de la verdad sobre Leonela y su amante.

Cuando se desarrolla la farsa orquestada por Camila y Lotario, ¿por qué no se atreve Anselmo a descubrirse si ya había notado la bondad de su esposa, ¿por qué no se movía? ¿Qué esperaba? ¿O por qué esperó sin mostrarse hasta que aconteciesen todos los hechos? La pregunta clave es ¿se hubiera descubierto si Camila le correspondía a Lotario con favores sexuales? Anselmo estaba esperando un resultado favorable a sus intereses, pero estaba tentado con lo mórbido, con la posibilidad del engaño, que de cierta forma le generaba un placer. Anselmo estaba pues gozando el lado mórbido de la ideología patriarcal. Y el agente que abre la posibilidad de este goce es la mujer, en su caso: Camila. La mujer es un fantasma que atraviesa amenazando la estabilidad de la ideología patriarcal, transgrediendo los ordenes y las honras masculinas, al mismo tiempo que permitiendo un goce de lo mórbido del machismo.

## 5. Conclusiones

Intentar señalar que todos los personajes femeninos son o se muestran como transgresores en *el Quijote* sería una falsedad, pues allí tenemos personajes como Clara para desmentirlo. Pero lo que sí consigue Cervantes es abrir el espacio de la voz femenina, demostrando el desencuentro entre la voz femenina real y la que se le otorgaba en la literatura de la época. Llevando a extremos, mediante la transgresión femenina, los desenlaces narrativos de historias pertenecientes a los géneros de la época, como en la novela del Curioso Impertinente o la historia de Marcela y Grisóstomo, Cervantes desvela no solo artificios narrativos sino también fantasías y encubrimientos ideológicos. *El Quijote* nos permite descubrir, gracias a la riqueza de sus personajes femeninos, las fracturas de la ideología patriarcal, dejando visibles los medios de control del amor cortés.

Intentar señalar que los artificios discursivos son descubiertos en la obra solamente desde la aparición de personajes femeninos como Marcela o Dorotea sería otra falsedad, pues allí tenemos a Ginés de Pasamonte que también nos muestra los artificios de la picaresca. *El Quijote* nos muestra cómo todo discurso es artificio y por ende se puede desmoronar. Tratar de enunciar a manera de conclusión la existencia de una mujer auténticamente transgresora en *el Quijote*, que cumpla con una serie de rasgos fijos, me parece una tarea imposible. La mujer que Cervantes nos presenta en su novela guarda todos los rasgos que enuncié líneas arriba en los cuatro casos vistos y al mismo tiempo otros aún por descubrir, que nos seguirán mostrando la complejidad y contradicción de las creaciones de Cervantes. Por ello considero que es justamente en la contradicción y en la negociación entre características disímiles - véase el caso de Dorotea como el ejemplar de los analizados- donde se encuentra la riqueza de los personajes femeninos de Cervantes -y, extendiendo la conclusión, también la de sus personajes masculinos.

## Notas

- [1] Como ocurre a lo largo de la tradición occidental y particularmente en la lírica petrarquista que desde el punto de vista masculino se inventa y reinventa la figura femenina representada.
- [2] Me refiero a la edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Cátedra, 1995.
- [3] La edición del *Quijote* que utilicé para el presente artículo es la de Francisco Rico, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Las referencias al libro las voy a indicar en el mismo texto de la siguiente manera: (parte, capítulo: páginas).
- [4] Aunque ya antes de la llegada de Marcela se aclara que se le pueden achacar muchas cosas pero no que fuera deshonesto. Esto se aclara sin su intervención.
- [5] El significado paródico de los nombres tanto de Aldonza Lorenzo como de Dulcinea lo desarrolla Redondo en su libro *Otra manera de leer El Quijote*.

- [6] Este termino es usado por Juan Ignacio Ferreras en su libro *La estructura paródica del Quijote*, Madrid, Taurus, 1982. En este habla de que hay cuatro líneas permitidas por la estructura paródica del Quijote que se parecen mucho a cuatro mundos: 1. Un mundo voluntario o intramundo, 2. Un mundo transformado por Don Quijote, 3. Un mundo transformado por los otros, y 4. Un mundo real o extramundo. En este caso me estoy refiriendo al 2.
- [7] Esta actitud pasiva de don Quijote frente a la actividad de Rocinante no ocurre siempre, pero cuando sucede es significativo.
- [8] Hay que considerar que cómo Dorotea está vestida recuerda mucho a la aparición de Rosaura en *La vida es sueño* -aunque esta obra sea posterior a la de Cervantes-, y considerar que tras la vestimenta de labrador, Segismundo podía sentir la presencia femenina, así como el público podía ver las formas femeninas apretadas a la vestimenta masculina: sensación que deben haber experimentado el cura, el barbero y Cardenio.
- [9] Decidir en qué situación se encuentra esta escena, si en la carnavalesca o en la pastoril, es una cuestión de lectura, dado que ambas tradiciones parten de imágenes o símbolos semejantes. Lo importante es que sea cual fuere la que supuestamente predomina, esta es transgredida, es decir, podemos hablar de una transgresión de ambas tradiciones dado que ambas pueden encontrarse en la escena.
- [10] El Saffar llama *quaternity* a la resolución de los triángulos amorosos. Para ella siempre hay un cuarto elemento que se introduce para resolver el triángulo amoroso. En el caso de Dorotea, ella resuelve el triángulo amoroso formado por Fernando Cardenio y Luscinda.

## Bibliografía

Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Edición del IV Centenario. Real Academia Española.

El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction. The Recovery of the feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1984. 47-80.

Forcione, Alban. "Cervantes en busca de una pastoral auténtica". Trad. Flora Botton-Burlá. *Nueva revista de filología hispánica* 36.2 (1998): 1011-1043.

Paz Gago, José María. *Semiótica del Quijote: Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Ámsterdam - Atlanta: Editions Rodopi B. V., 1995.

Redondo, Agustín. "Tradición carnavalesca y creación literaria: el personaje de Sancho Panza". *Otra manera de leer El Quijote*. Madrid: Castalia, 1997. 191-203.

---, "Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso". *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid: Castalia, 1997. 231-249.

Zizek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Trad. Clea Braunstein Saal. Buenos Aires: Siglo XXI, 1999.

### Otra bibliografía revisada

Alpers, Paul. "What is Pastoral?". *Critical Inquiry* 8.3 (1982): 437-461.

Berndt, Erna. "En torno a la 'maravillosa visión' de la pastora Marcela y otra 'ficción poética'". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. S. Newmeister. Frankfurt: Vervuert, 1989. 365-371.

De la Quadra-Salcedo, María. "Algunos aspectos de lo pastoril en *el Quijote*". *Anales cervantinos* 24 (1986): 207-218.

Dudley, Edward. Don Quijote as magus: the rhetoric of interpolation. En: *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972): 355-368.

Fernandez, Jaime. "Grisóstomo y Marcela: Tragedia y esterilidad del individualismo". *Explicación de textos literarios* 13.1 (1984-5):147-155.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Imp. de los Buenos Aires, 1992.

Hahn, Jurgen. "Grisóstomo's *Canción desesperada* and Don Quijote's Chivalric Avoidance of *Desesperatio*". *Kentucky Romance Quarterly* 23.3 (1982): 293-305.

Macht de Vera, Elvira. "Indagación en los personajes de Cervantes: Marcela o la libertad". *Anales cervantinos* 25-26 (1987-1988): 3-17.

Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.

Neuschäfer, Hans-Jorg. *La ética del Quijote. Función de la novelas intercaladas*. Madrid: Gredos, 1999. 7-21.

© Edward Martín Chauca 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

