



Poéticas de la lectura en la primera parte del Quijote: el episodio de Marcela y Grisóstomo

Luis Hernán Castañeda

University of Colorado at Boulder
Luis.Castaneda@colorado.edu

Resumen: El presente trabajo analiza el episodio de Marcela y Grisóstomo en la primera parte del *Quijote* desde la perspectiva de la lectura y de los

modelos de lector. Postula que existe una particular poética de la lectura, dentro de la cual se contraponen los personajes centrales del episodio: mientras que Marcela pone en escena el rol de la lectura crítica y autorreflexiva, consciente de las convenciones del género pastoril que rigen el episodio en cuestión, Grisóstomo se presenta como un lector que acata dichas convenciones como un modelo de formación de la identidad, sin cuestionarlas ni descentrarlas.

Palabras clave: Don Quijote, Marcela y Grisóstomo, Episodios Intercalados, Género Pastoril, Lectura.

Uno de los aspectos centrales del célebre episodio de Marcela y Grisóstomo encontrado en la primera parte del *Quijote* es la puesta en escena de diferentes modos de interacción entre el lector y el texto [1]. Podemos encontrar en este segmento narrativo por lo menos dos modelos de lector que ejemplifican además dos modalidades antagónicas de lectura. Así, la figura de Marcela aparece representada como modelo deseable de lectora - aquí la marca de género resulta destacable -, dentro del micro-universo de la historia intercalada en cuestión, y con relación a los demás personajes que participan en ella. En especial con relación a Grisóstomo, quien aparece dramatizado como la encarnación paradigmática del “mal lector”, según los parámetros de una particular poética de la lectura que vamos a comentar. [2]

Es necesario subrayar, como ha sido apuntado en reiteradas ocasiones por la crítica, que el régimen de representación de los episodios intercalados de la primera parte del *Quijote* está modelado a partir de los diferentes géneros que la tradición literaria española y europea ofrecía a un lector del siglo XVII. Se trata, por cierto, de un modelado paródico. En el caso particular del episodio de Marcela y Grisóstomo, se habla de la incrustación, en la trama central dominada por el protagonismo de Don Quijote y Sancho Panza, de un segmento narrativo constituido a partir de la imitación y del desmantelamiento de las convenciones de la novela pastoril. Considero pertinente revisar los modos bajo los cuales ocurre este proceso mimético y deconstructor; sin embargo, antes de hacerlo hay que resaltar un aspecto implícito de la relación entre el *Quijote* como texto literario y los géneros de los cuales este abreva con la finalidad de realizar operaciones paródicas: la experiencia crucial que articula esta relación textual es, sin duda, la de la lectura. Bajo esta luz el *Quijote* se presenta como un espacio de convergencia textual, genéricamente híbrido, en el cual se ofrece un conjunto de lecturas posibles y diversas. Al encontrarnos frente a la exposición de un conjunto de lecturas, también nos encontramos frente a la exposición de un conjunto de maneras de leer.

En un interesante artículo sobre la impronta del género pastoril en el *Quijote*, Paul Alpers plantea una traducción de la primera bucólica de Virgilio que intenta esclarecer las relaciones entre el sujeto productor del discurso pastoril (el pastor Melibeo), su objeto de deseo primario (Amarílde), y el espacio de naturaleza idílica que suele presentarse como el escenario en este género de producciones literarias. La traducción de Alpers deja así los siguientes versos: “tú, Tí tiro, acomodado en la sombra, a los bosques enseñas a repetir, en el eco, a la dulce Amarílde”. Vemos que entre Tí tiro - quien asume la posición del poeta pastoril - y los bosques que componen el escenario, se establece una suerte de relación pedagógica cuyo efecto es trastocar de manera llamativa la presentación de la falacia patética implicada. Así, la naturaleza no refleja ni traduce la experiencia interna del sujeto; en cambio, la naturaleza se transforma ella misma en productora de discurso, en virtud de la capacidad autorial que el poeta le ha concedido. En este punto destaca el hecho de que la respuesta del entorno natural al llamado de Tí tiro, es decir este resonar de los

bosques, sea un efecto dictado por la música del poeta, un paisaje sonoro de ecos en el cual surge, como una nota privilegiada, la imagen de Amarílde. De esta manera, la belleza de la amada y aun su misma existencia son atribuciones generadas por un discurso que opera no descriptiva, sino creativamente, produciendo objetos, espacios y personajes [3]. La producción de estos elementos del mundo ficcional conlleva una dimensión autorreferencial: puede conjeturarse que el contenido de la comunicación pedagógica entablada entre el sujeto y el entorno está constituido por una serie de convenciones, las convenciones del género pastoril propiamente dicho.

El propósito de Alpers es plantear un *leitmotiv* que dé coherencia a la variación histórica del género pastoril. Concluye que este motivo de carácter permanente y transhistórico está dado por la relación solidaria que se establece entre los pastores que, congregados al son de la flauta, forman una sociedad ordenada y altamente codificada. Se genera así una comunión que vincula las distintas versiones históricas de lo pastoril, y las armoniza en un espacio de naturaleza estilizada donde quedan suspendidas las exigencias de la realidad histórica. Esta armonía no excluye una conciencia crítica de sus propias convenciones sino que más bien presupone tal conciencia. Una de las convenciones centrales que mantienen la coherencia del orden pastoril es indudablemente una jerarquía particular en las relaciones de género que se van estableciendo entre el sujeto productor del discurso (masculino), y el eco que su canto produce: Amarílde y una larga historia de innumerables amadas pastoriles. Se trata de un aspecto central que, según vamos a notar, queda especialmente iluminado cuando el objeto representado (invariablemente femenino) genera una resistencia a dejarse caracterizar según las atribuciones del género, y más bien asume el papel activo de lectora de estas convenciones para pasar a criticarlas y eventualmente a neutralizarlas.

En el episodio de Marcela y Grisóstomo, el personaje llamado a asumir el rol de la amada pastoril es Marcela. Sin embargo, como es bien sabido, la interpretación que ella realiza de este papel no es convencional. Al respecto, algunos críticos han señalado la sutileza especial de los personajes cervantinos. Según Jaime Fernández, toda interpretación que pretenda acercarse a la ambivalencia específica de estos personajes debe reconocer el siguiente presupuesto: “Los personajes del mundo cervantino son humanos y, por lo mismo, imperfectos y complejos” (Fernández: 1984-85). Fernández define la complejidad del personaje cervantino a partir de una supuesta “humanidad”. Aquí podemos indicar que el rasgo ambivalente presente en ciertos personajes del *Quijote*, y específicamente en Marcela, es una consecuencia de su patente autoconciencia literaria. En efecto, Marcela es tanto un personaje inscrito dentro de los límites del universo pastoril, como también una lectora externa de las convenciones que rigen este universo, cuya sola presencia constituye un lugar crítico. Situada a la vez dentro y fuera del mundo ficcional, Marcela ocupa una posición paradójica.

Esta posición paradójica, desde la cual se moviliza una lectura y también una ruptura de lo pastoril, parece responder a la fundación de lo que Renato Poggioni ha llamado “pastoral del yo” (Forcione). Este “pastoral del yo” se construye como una descomposición del monologismo del sujeto productor del discurso pastoril tradicional, cuya naturaleza excluyente negaba la posibilidad de que el objeto de deseo del estudiante-pastor enamorado (es decir, Marcela) asumiera la palabra que históricamente suele estarle vedada a las amadas pastoriles. Precisamente, la característica que distancia el episodio cervantino de toda una tradición precedente es un evento singular: la inclusión del discurso de Marcela. Este discurso presenta un doble propósito: en primer lugar, articular una defensa contra las acusaciones que pretenden inculparla de la muerte de Grisóstomo; pero además, postular una forma de vida ordenada por un principio de autodeterminación que se aleja de la esfera pastoril, y que dispone para Marcela un papel distinto del que ha sido previsto en el discurso de su amante desesperado. Se opera así una subversión de las convenciones

del género pastoril al deslegitimar argumentativamente la validez del presunto suicidio de Grisóstomo y hacerlo aparecer como un acto irracional, injustificado y caprichoso, dictado por la “porfía” del personaje masculino antes que por la “crueldad” de la amada.

Pasemos ahora a analizar el episodio. Una de las primeras características que saltan a la vista después de leerlo completo es que, en ningún momento durante la narración, se da un diálogo ni ningún tipo de contacto directo entre Marcela y Grisóstomo: los amantes están separados por una serie de mediaciones, por una malla de discursividad interpuesta, que corre a cargo de un elenco de personajes secundarios. Así pues, la continuación del discurso explicativo y acusatorio que ha sido producido por Grisóstomo antes de su muerte, y que es prolongado por la *Canción desesperada*, es asumida también por un conjunto de personajes comparsas que se encargan de reproducirlo y aumentarlo. Esta reproducción transcurre en variadas etapas que concluyen con la aparición de Marcela, momento en el cual ya no es posible sostener exitosamente la versión de los hechos esgrimida por Grisóstomo.

Entre estos personajes destaca la figura del mozo Pedro. Es un personaje que emerge del mismo plano ficcional donde se encuentran Don Quijote, Sancho Panza y los cabreros con los cuales la pareja protagonista se ha encontrado, para transformarse en narrador de un relato incompleto. Este relato presenta hechos referidos a la historia de Marcela y Grisóstomo, desconocida hasta entonces por Don Quijote y Sancho. Además, caracteriza a los personajes involucrados, despierta la curiosidad de los oyentes y los prepara para convertirse en espectadores de una escena actualizada que engarzarán con su relato: la escena del entierro del cuerpo de Grisóstomo. El acontecer de esta escena representará un desplazamiento de los hechos desde el plano del discurso, al plano ficcional actualizado, en términos de Ruth El Saffar (1975). En este sentido, será Pedro el principal encargado de construir la primera imagen que el lector tiene de Marcela, a quien presenta como una “endiablada moza”. Su caracterización retoma el estereotipo pastoril de la hermosa zagala que desdeña los requerimientos del pastor enamorado, constituyéndose en virtud de su rechazo como el motivo fundamental de las composiciones líricas del amante y como la causante principal de su desgracia (en este caso, el suicidio y la muerte).

Por otra parte, Pedro no solo presenta los hechos, sino que los interpreta, y así nos da una pauta para comprender una de las modalidades de lectura presentes en el episodio. Afirma que Grisóstomo decidió vestirse a la usanza de los pastores, sin ser un pastor verdadero, con la única finalidad de ir en pos de Marcela. Ella lo había precedido en esta “transformación pastoril” al abandonar, tiempo antes, su vida en casa del tío sacerdote, para “irse al campo con las demás zagalas del lugar” (I, XII, 1257). Queda anotado entonces que tanto Marcela como Grisóstomo están interpretando sendos roles, cuya asunción implica una ruptura con el pasado biográfico. La naturaleza de sus respectivas identidades como pastores es artificial y performática, construida a partir de un aprendizaje y una emulación de los textos pastoriles. Después de todo, no se puede olvidar que Grisóstomo ha sido estudiante de la Universidad de Salamanca, al igual que el Bachiller Sansón Carrasco en la segunda parte de la novela, y por lo tanto se desprende que ambos poseen un conocimiento de la tradición literaria. Este conocimiento se da partir de la lectura, que se presenta en este punto como una actividad constructora de identidades.

Resulta significativo que las alusiones a la lectura se concentren en este punto en la figura de Grisóstomo. Marcela no aparece todavía como un modelo de lectora. Por el momento, podemos afirmar que la lectura es la experiencia que ha determinado la conversión del personaje masculino de estudiante salmantino en pastor enamorado; Marcela también se ha transformado, de doncella casadera en zagala de vida pública y expuesta, pero en su caso la lectura no aparece como mediación explícita entre la

identidad pasada y la presente. Pero este no es el único sentido en el cual difieren las presentaciones que hace Pedro de estas respectivas metamorfosis. Efectivamente, Pedro no alberga dudas sobre la naturaleza de las motivaciones de Grisóstomo, claramente amorosas. Sin embargo, no acierta a interpretar las causas de la transformación de Marcela, y parece que tampoco le parecen relevantes, porque en ningún momento pretende indagar en ellas: “Pero hételo aquí, cuando no me cato, que remanece un día la melindrosa Marcela hecha pastora” (I, XII, 1257). El acción de “remanecer” alude a un hecho repentino, sorpresivo e inexplicado. El adjetivo “melindrosa” reduce las motivaciones de Marcela al mero capricho. Sus intenciones profundas, en caso de existir, permanecen ocultas bajo la apariencia de su disfraz, bajo el cual Pedro no desea leer.

El disfraz es un motivo importante. El encuentro con el disfraz, la visión de la apariencia que este difunde, se encuentra en el centro de las motivaciones de Grisóstomo para convertirse a la vida pastoril. No en vano su conversión solo ocurre después de ver a Marcela disfrazada de pastora. Es un efecto de esta visión, una imitación del disfraz dictada por el deseo de introducirse en la misma dimensión que habita la amada, para poder poseerla. El deseo amoroso explica el ingreso del estudiante al universo pastoril. Dentro de esta lógica, el disfraz de la pastora se presenta como un significante que despierta una resonancia literaria en la mente del estudiante, un recuerdo de ciertas lecturas pasadas; este recuerdo genera la decisión de cambiar de vida y de asumir un papel que resulta interpretable desde el marco de una tradición pastoril. En cambio, de Marcela solo podemos conocer una voluntad negativa: que ha abandonado su casa por razones aún desconocidas, y que este ingreso en la vida pública ha comenzado a exponerla a la mirada de un conjunto de personajes masculinos (mancebos, hidalgos y labradores), quienes, como Grisóstomo, se sienten atraídos por su belleza física y responden a ella cortejándola y asumiendo un papel semejante al del estudiante enamorado. Prueba del revuelo general que causa la bella Marcela es la descripción que hace Pedro de la docena de hayas cuyos troncos han sido grabados con el nombre de la amada desdeñosa. Sin embargo, la reacción de Marcela ante este interés masivo es idéntica en todos los casos, sin dejar de ser oscura para Pedro: ha rechazado a todos los que la solicitan, produciendo un desprecio generalizado entre los cortejantes que, en el caso particular de Grisóstomo, terminó precipitando su suicidio.

Esta primera visión de Marcela que nos trae el mozo Pedro no es predominantemente condenatoria, sino que está atravesada por una perplejidad y una superficialidad que serán esclarecidas y revertidas en el curso del episodio. Valga señalar que en ningún momento se atreve Pedro a sugerir una causalidad directa entre los desdenes de Marcela y la muerte de Grisóstomo. Afirma vagamente que este “ha muerto de amores”, pero no atribuye culpa alguna al objeto de estos amores. Habrá que esperar hasta el capítulo XIII, para que otro de los mozos de la comitiva que acompaña a Don Quijote hacia el entierro de Grisóstomo emita, por primera vez, un juicio inculpatario sobre Marcela al llamarla “pastora homicida”. Es así como los rasgos iniciales atribuidos a Marcela - capricho, desdén, crueldad - comienzan a articularse para formar una imagen coherente que será completada por Ambrosio, el amigo de Grisóstomo. Este ofrece ya un juicio final del asunto, y presenta una caracterización de los personajes completamente inscrita en la tradición pastoril:

Quiso bien (Grisóstomo) y fue aborrecido; adoró, fue desdeñado; rogó a una fiera, importunó a un mármol, corrió tras el viento, dio voces a la soledad, sirvió a la ingratitud, de quien alcanzó por premio ser despojos de la muerte en la mitad de la carrera de su vida, a la cual dio fin una pastora a quien él procuraba eternizar para que viviera en la memoria de las gentes, cual lo pudieran mostrar bien esos papeles que estáis mirando, si él no me hubiera mandado que los entregara al fuego en habiendo entregado su cuerpo a la tierra. (I, XIII, 1262).

La escena se construye como un perfecto episodio pastoril. Todos los elementos convencionales están dados. El entierro se ha de realizar al pie del mismo monte donde Grisóstomo vio por primera vez a Marcela, en un espacio de naturaleza idílica que aleja a los participantes de las exigencias de la realidad histórica, enmascarando su verdadera identidad bajo el sayo del pastor. Asimismo, la existencia del testimonio escrito de Grisóstomo termina de completar su imagen de sujeto productor del discurso pastoril al otorgarle un rasgo central: el ser poeta. Naturalmente, el motivo de sus composiciones líricas es la belleza física y espiritual de Marcela, pero también su dureza y su ingratitud. Tanto en el discurso de Ambrosio como en la *Canción desesperada* de Grisóstomo, queda plasmada la plena identificación entre Marcela y el modelo pastoril de la zagala hermosa y discreta, pero fría y desdenosa. El *leitmotiv* esbozado por Alpers ha sido cumplido; la sociedad masculina de pastores está conformada y operando. El deseo de Grisóstomo de fijar y eternizar a Marcela en su discurso ha sido realizado, sin importar que los motivos de Marcela para convertirse en pastora y sus particulares expectativas vitales no hayan sido esclarecidos porque, sencillamente, no forman parte del discurso pastoril tradicional. La identidad y el papel de la amada son una construcción del discurso que nace de él y retorna a quienes lo esgrimen como la reproducción de un eco cuyo carácter monológico, siguiendo la argumentación de Alpers, no merece una reflexión independiente.

Cuando finaliza la *Canción desesperada* de Grisóstomo, composición lírica a la vez que suerte de alegato judicial, finaliza también el rango de acción del discurso pastoril. La constitución de la identidad de Marcela ha sido equivalente al acto de condenarla; por definición, la amada pastoril parece ser culpable de un crimen que le otorga su identidad particular. Sin embargo, la narración cervantina no culmina aquí, sino que se prolonga. Esta prolongación pasa a incluir la voz de un personaje más que, hasta este punto, había permanecido en silencio, a pesar de haber generado una gran producción discursiva que se había caracterizado por eludir sistemáticamente toda indagación de su interioridad. Convertida en un signo que ofrecía una apariencia pastoril interpretada desde el inicio a partir de los modelos de una tradición, Marcela pasará desde ahora a asumir un rol activo de producción discursiva que se presenta, en primer lugar, como una defensa y luego se troca en acusación. El objetivo de su discurso será iluminar las zonas oscuras que quedaban ocultas bajo su apariencia de pastora tradicional. El discurso de Marcela deconstruye el papel dispuesto para ella por el discurso pastoril y pone de relieve un rasgo central del género en cuestión: que para validarse a sí mismo, necesita preservar el silencio del personaje femenino que es objeto de la pasión amorosa, pues de lo contrario se corre el riesgo de deslegitimar dos supuestos fundamentales: la justa culpabilidad de la hermosa y discreta zagala; y, más importante aun, la solidez de los motivos del amante para haber acabado con su vida. Si la actitud de Marcela pierde la atribución de la crueldad, los reclamos de Grisóstomo pierden sentido y su tragedia se torna injustificada e irracional.

Marcela cuestionará la culpabilidad que le han atribuido y de esta manera modificará su identidad como una diosa al estilo de Diana, o como un instrumento del demonio del amor, en palabras de Javier Herrero (1987). Desde el inicio de su discurso, la relación entre el sujeto masculino productor del discurso, y la hermosa zagala que solía ser el objeto de la representación, queda invertida. En este mundo al revés, el carácter monologante se quiebra cuando aparece un nuevo sujeto emisor capaz de expresarse por sí mismo, subvirtiendo los presupuestos que precedieron su llegada y planteando una visión del mundo inédita, desconocida y sorprendente para los demás personajes masculinos que orbitaban el discurso de Grisóstomo. Esta visión del mundo se construye como un desmantelamiento que alcanza los sustratos más profundos del género pastoril:

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. (I, XIV, 1265).

Marcela refuta las afirmaciones de Ambrosio, quien había presupuesto, de acuerdo con la lógica pastoril, que su razón para asistir al entierro era contemplar el reflejo de su crueldad en los despojos de Grisóstomo. Por el contrario, ella, que sin duda está al tanto de la mala reputación que le ha granjeado la muerte de su amante frustrado, se presenta con el propósito de revertir el curso esperable de los acontecimientos. Discurrirá sobre las consecuencias de su propia hermosura, una condición innegable que se ve obligada a reconocer, pero que no la obliga a devolver “amor por amor” hacia quienes sienten despertar en el pecho un sentimiento apasionado hacia sus dones naturales:

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, XIV, 1265).

Frente a la coerción del amor pastoril que exige la anuencia infinita de la amada, la afirmación de un principio de autodeterminación individual destruye las limitaciones impuestas por la fuerza objetivadora y libera al sujeto femenino para expresar sus deseos más íntimos, incluso cuando estos entran en contradicción con las expectativas del amante. Recordemos que la figura de la amada pastoril se definía precisamente por su incapacidad para autodeterminarse, imposibilidad que la colocaba en una encrucijada: o bien corresponder el amor del pastor, o de lo contrario, rechazarlo y quedar implícitamente caracterizada como la doncella cruel y desdeñosa cuya frialdad era motivo más que suficiente y justificado para suscitar composiciones líricas y provocar una desesperación coronada por la muerte. Todas estas atribuciones quedan amparadas por un silencio que Marcela se decide a romper en una voluntad de autodefensa que implica una redefinición de su identidad a partir de la negación de la imagen dispuesta para ella. Sin embargo, el poder subversivo de su discurso trasciende este nivel individual y llega a ridiculizar de forma generalizada los supuestos de esta forma de amor, que queda reducido a una fórmula absurda: “Quiérote por hermosa; hasme de amar, aunque sea feo”. (I, XIV, 1265). De este modo, a pesar del velo trágico de la situación, Marcela parodia cómicamente el discurso del sujeto masculino y, en cierta medida, se apropia de su voz para hacer visibles, desde su mismo lugar de enunciación, unas contradicciones que hacen inviable la práctica del estilo de vida pastoril y la tornan caótica:

Pero, puesto caso que corran igualmente las hermosuras (la del amante y la de la amada), no por eso han de correr iguales los deseos; que no todas las hermosuras enamoran; que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad; que si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y descaminadas, sin saber en cuál habían de parar. (I, XIV, 1265).

Este desmantelamiento se torna productivo cuando, ante esta visión absurda del amor, Marcela opone una concepción propia que se aleja ya completamente de lo pastoril y supone una elaboración personal, libre y autodeterminada que no se corresponde con la pasividad común de la amada pastoril. Marcela parece rechazar toda codificación que no parta de su voluntad soberana. El suyo es un amor que no se divide, que ha de entregarse voluntariamente y no por la fuerza. Un amor, en suma, que rompe la dicotomía amante activo / amada pasiva y rechaza la atribución genérica de papeles predefinidos, pues asegura para ambos participantes la capacidad de decisión, elección y entrega. En esta concepción del amor, la pasión del amante provocada por la hermosura de la amada no es un argumento suficiente para garantizar una respuesta afirmativa de esta. Pero tampoco es el rechazo de la amada,

y quizá esto sea lo más importante, razón bastante para tacharla de cruel o para generar el encono del amante desdeñado. Y más aún si la hermosura de Marcela es “fuego apartado” y “espada puesta lejos”, es decir, peligrosas fuentes del sentimiento amoroso que, sin embargo, han sido confinadas al espacio lejano de una soledad que busca excluir todo contacto con los representantes del género masculino y minimizar así el riesgo de que surja una pasión. De ser aceptada esta versión del amor, las composiciones líricas de desamor y despecho no tendrían razón de ser escritas, y la acusación de culpabilidad lanzada por Grisóstomo terminaría revertida sobre el propio acusador.

A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras; y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo dado alguno yo a Grisóstomo, ni a otro alguno, en fin, de ninguno de ellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad. (...) y si él, con todo este desengaño, quiso porfiar contra la esperanza y navegar contra el viento, ¿qué mucho que se anegase en la mitad del golfo de su desatino? (I, XIV, 1265).

De esta manera, Grisóstomo queda caracterizado como un “loco de amor” que murió por su individualismo irracional y por su deseo de inventarse una amada que nunca existió (Fernández: 1984-85). Una amada que ha abandonado el papel reservado para ella en el discurso pastoril y que, después de minar sus convenciones centrales y plantear una visión personal de la vida y del amor, regresa nuevamente sobre la imagen del pastor para arrebatarse la capacidad de autodefinirse como “muerto en justicia”, pues, según se ha visto, esta autodefinición corría sobre falsas bases. Así, el personaje serio, trágico y desesperado queda reconfigurado sobre la base de una sólida argumentación que ninguno de los circunstantes se atreve a cuestionar, ni siquiera el convencido Ambrosio, quien se limita a escuchar, ahora, sin decir palabra.

Emerge así Marcela como figura creadora de una ética vital y amorosa. Hans-Jörg Neuschäfer caracteriza esta ética como un concepto-bisagra que articula y armoniza los niveles narrativos de la acción principal y de los episodios intercalados:

El episodio intercalado es como un espejo en el que se refleja la problemática moral de la acción principal. Y no solamente se refleja sino que, en él, adquiere todo su realce. Pues mientras que en la comicidad de la acción principal se pierde fácilmente de vista el *sensus moralis* de la historia, en el episodio se concentra todo él. Y este sentido moral consiste sobre todo en advertir al individuo que no tiene el derecho a exigir lo imposible de sus semejantes y que al mismo tiempo debe respetar el margen de libertad y de autodeterminación de los demás. Sin este respeto y sin la correspondiente disposición a relativizar las pretensiones propias se corre el riesgo de destruir incluso lo humanamente posible. (Neuschäfer 58-59).

La lectura de corte moral que realiza Neuschäfer parece ser coherente con el esbozo de una poética de la lectura como la que hemos descrito, pero plantea ciertos interrogantes por explorar. Aceptemos por ahora el hecho de que el razonamiento de Marcela ha sido intachable y su virtud de discreción ha sido por demás demostrada. Su capacidad retórica es claramente superior a la de Ambrosio, su rival más cercano, y, como consecuencia de ello, el discurso está en su poder, donde puede alcanzar una altura persuasiva y una belleza poética que nadie había logrado imprimirle. Finalmente, la verdad del episodio es un producto de su palabra, y su desaparición final entre los bosques, sin esperar una respuesta u objeción, corta toda posibilidad de entablar un diálogo posterior. Su ausencia borra la posibilidad de contestarle o refutarla. Se puede especular que quizá, si Marcela hubiese esperado una réplica de

Ambrosio o de alguno de los presentes, estos se hubieran visto obligados a retractarse de sus preconcepciones pastoriles, a reconocer una obvia derrota y a admitir las razones de Marcela. Sin embargo, Marcela decide retirarse antes de que esto pueda ocurrir, y este último gesto, este rechazo a asumir nuevamente (aunque esta vez, por libre decisión) el papel de receptor, podría acabar, paradójicamente, por generar una ligera resistencia a su brillante discurso. La huida de Marcela produciría una distorsión de su imagen virtuosa que, no obstante, nos revelaría mejor los meandros de su personalidad, la auténtica complejidad de un personaje que no se puede reducir al rol de heroína de la libertad, desde la perspectiva de las reivindicaciones de género (Jehenson: 1990). Algunos críticos han planteado que Marcela podría incluso presentárenos, si leyésemos su desempeño a partir de la huida final, como representante de un autoritarismo incluso tan exacerbado como el del mismo Grisóstomo:

Por lo que respecta a Marcela, es muy difícil decir de ella que carece de discreción, al menos de discreción ética, pues parece tener perfectamente controladas todas sus pasiones. Pero podría dudarse de su discreción cognoscitiva. Porque, a pesar de haber sabido que su forma de entender y vivir la libertad (a la que, sin duda alguna, tiene pleno derecho) ha causado una dolorosa tragedia, esto no hace en ella el menor efecto ni siquiera la invita a la más mínima reflexión. Su fría y calculada decisión de continuar ese tipo de vida, junto con esa arrogancia y altivez de que le acusan sus enamorados pastores, suponen una ceguera tan extrema como la de Grisóstomo. (Fernández 1984-85).

Según Fernández, existe un componente terrible en la hermosura de Marcela, pero sobre todo en su discurso, en su frialdad y en su modo de vida, alejado de todo contacto masculino, limitado al diálogo con las zagalas del campo y a la búsqueda de la “morada primera”. Esta búsqueda expresa un deseo de unión mística que se distancia de la vida humana en sociedad y que no es incoherente con la atribución de divinidad que se le ha hecho. Marcela carece de intereses sociales y políticos, en el sentido de que su falta de corazón le impide alcanzar una comunión con sus semejantes y la restringe al espacio de un discurso racionalmente eficaz, pero inútil para establecer un contacto con los otros, a quienes prefiere no escuchar. Puede derrotarlos, puede desbaratar sus argumentos, pero prefiere la imagen que ella misma ha creado de Grisóstomo antes que conocer al personaje en su intimidad verdadera, al margen de que las razones de este sean o no más válidas que las suyas. Pueden no serlo, y sin embargo, Marcela no le guarda ninguna simpatía, incluso en el día de su funeral. En este sentido, ella es un personaje que encaja perfectamente en la definición del personaje pastoril que nos ha revelado esta breve discusión del motivo esencial propuesto por Alpers: un ser entregado a sus fantasías personales (masculinas o femeninas, el género aquí no impone diferencias), incapaz de comunicarse y proclive a huir del diálogo sea a través de la muerte que cancela toda discursividad o retirándose hacia las bosques plagados de ecos donde nadie podrá encontrarlo.

Sin embargo, postular este intercambio de roles entre Marcela y Grisóstomo en términos de la “humanidad” o “falta de humanidad” del personaje, presuponiéndole la posesión de una densidad psicológica realista, es solo una manera de aproximarse a la cuestión. Existe una manera diferente de interpretar el gesto de la huida final de la pastora en el marco de una poética de la lectura. En esta línea, el final del episodio puede ser leído como una puesta en escena dramática y extrema de la radical - pero también, ambivalente - “exterioridad” que define al personaje de Marcela con respecto al mundo ficcional pastoril. Al desaparecer entre los bosques, Marcela ha cruzado la frontera entre la dimensión de lo pastoril y la dimensión exterior a lo pastoril: señala una distancia y se apropia de ella. Hablamos de una dimensión exterior que no está completamente desligada al mundo de lo pastoril, sino que más

bien se constituye como un espacio de lectura y crítica, o de lectura crítica de lo pastoril. Esta sería la órbita de la autorreflexividad. Marcela se retira del mundo de Grisóstomo y Ambrosio en un último gesto teatral que solo subraya la condición esencial del personaje: su oficio de lectora, que como vimos, marca una posición doble, simultáneamente interior y exterior, que alterna entre los roles de personaje que actúa dentro de la ficción, y de espectador que la contempla atentamente desde cierta distancia.

De esta forma, es posible acercarse al episodio como la dramatización de dos proyectos de lectura: el de Marcela y el de Grisóstomo. El proyecto de Grisóstomo plantea un rol formativo y constitutivo de identidades para la lectura: el estudiante se convierte en pastor en virtud de la mediación de un género literario. El suicidio del personaje resulta ser coherente con las prescripciones del rol que ha seleccionado para sí: la muerte por amor del pastor desdeñado es una consecuencia lógica del orden pastoril, que Grisóstomo acepta por completo y sin reservas, sometiéndose al rigor del mundo ficcional en cuestión. Su comprensión de la lectura puede, entonces, calificarse de pasiva, y en cierto modo de ingenua. La ingenuidad de Grisóstomo solo queda resaltada cuando la contrastamos con el proyecto de lectura de Marcela. Percibamos que la postura de Marcela es completamente diferente; ella no se somete a las convenciones del mundo pastoril, no adopta la identidad prescrita para ella dentro de este universo, sino que más bien repudia el rol de pastora que Grisóstomo había encarnado gozosamente. Marcela conserva una distancia entre su individualidad y el estereotipo; Grisóstomo anula todas las distancias. Pero más allá de la impugnación individual del estereotipo, Marcela lanza también una crítica global del universo pastoril y de sus leyes, demostrando no solo que son improcedentes, sino postulando también una visión del mundo alternativa que compite con la pastoril y la derrota en términos de conveniencia y racionalidad. Su particular visión de la lectura está regida, entonces, por un espíritu crítico, que implica un conocimiento profundo del objeto pero también un distanciamiento del mismo, expresado dramáticamente al final del episodio por medio de su huida final entre los bosques. Si el destino de Grisóstomo es una consecuencia directa de su proyecto como lector, la salida del mundo pastoril que protagoniza Marcela también es u de su manera de comprender el acto de la lectura. Mientras que el primero precipita su propia aniquilación, Marcela asegura para sí una vida más amplia, más rica y más libre que la limitada existencia ofrecida por un poco hospitalario mundo de pastores.

Notas:

[1] Sobre el rol de la lectura en el episodio, señala John J. Allen que la función del episodio es “suggest that the use of many styles functions as part of a lesson in how to read: that it functions to induce a consciousness in the reader of style and its effects, often through extreme and abrupt stylistic variation”. (Allen 52).

[2] Valdría la pena preguntarse por la posibilidad de extender la validez de esta ética de la lectura a los demás episodios intercalados y al conjunto de la obra. Al respecto, los comentarios de Zimic en torno al ya clásico problema sobre la unidad de la primera parte del Quijote son agudos: “Así, por contraste intencionado, paródico, aunque solo implícito, con la interpolación y el entrecruce de narraciones de toda clase en la literatura caballeresca - técnica heredada de la literatura bizantina -, a menudo sin discernible relevancia temática ni formal para el conjunto, Cervantes entrelaza las aventuras de Don Quijote con las de los protagonistas de las “novelas y cuentos” interpolados,

es decir, la trama central con las secundarias, de modo tan íntimo y significativo, tanto en lo temático como en lo formal, que al fin todas las tramas se revelan mutuamente complementarias y, de hecho, inextricables” (Zimic 35). Este carácter inextricable podría llevarnos a pensar en la posibilidad de articular una lectura global del Quijote bajo la premisa del vínculo entre lectura y ética, aunque este no es el objetivo inmediato de la presente lectura.

- [3] Cuando se haga a este aspecto de lo pastoril, se hablará de un carácter monologante en términos de Bajtín: el discurso es enunciado por un sujeto hablante que excluye la participación de cualquier otra voz, ya sea en posición de receptor o de hablante. El monólogo existe cuando este discurso cerrado sobre sí mismo, en el cual un mismo sujeto cumple los roles de emisor y receptor, no cumple ninguno de estos rasgos: 1) alternancia de dos roles opuestos, el de sujeto hablante y el de sujeto receptor; 2) participación necesaria de dos sujetos distintos; 3) interpenetrabilidad de dos mundos opuestos. (Bajtín 1998).

Obras consultadas:

ALLEN, John J (1986). “Style and Genre in Don Quijote: The Pastoral”. *Bulletin of the Cervantes Society of America*: 51-56.

ALPERS, Paul. “What is Pastoral?”. *Critical Inquiry* (1982) 8.3: 437-461.

BAJTÍN, Mijaíl (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D.F. : FCE,

BERNDT KELLEY, 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.

CERVANTES, Miguel de (1970). *Obras Completas*. Aguilar: Madrid. Tomo II.

EL SAFFAR, Ruth. “The Interpolated Stories in Part I”. *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*. (1975). Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures. 45-81.

FERNÁNDEZ, Jaime. “Grisóstomo y Marcela: Tragedia y esterilidad del individualismo”. *Explicación de textos literarios* (1984-85). 13.1: 147-155.

FORCIONE, Alban. “Cervantes en busca de una pastoral auténtica”. Trad. Flora Botton-Burlá. *Nueva revista de filología hispánica*. (1988). 36.2: 1011-1043.

HERRERO, Javier. “Arcadia’s Infierno: Cervantes attack on pastoral”. *Bulletin of Hispanic Studies*. (1987). 55.3: 289-299.

JEHENSON, Ivonne. “The Pastoral Episode in Cervante’s Don Quijote: Marcela Once Again”. *Cervantes* (1990). 10.2: 15-31.

MACHT DE VERA, Elvira. "Indagación en los personajes de Cervantes: Marcela o la libertad.". *Anales cervantinos* (1987-88). 25-26: 3-17.

NEUSCHAFER, Hans-Jörg (1999). *La ética del Quijote: Función de las Novelas Intercaladas*. Madrid: Gredos.

ZIMIC, STANISLAV. (2003). *Los cuentos y las novelas del Quijote*. Madrid: Iberoamericana.

© Luis Hernán Castañeda 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). 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

