

Las mudas con plumas

Karisa Shiraki



El mundo literario, en su principio, era bastante patriarcal. En *The Madwoman in the Attic*, un diálogo revolucionario coescrito por Sandra Gilbert y Susan Gubar, se describe que el papel femenino era tal que una mujer tenía que “learn the arts of silence either as herself a silent image invented and defined by the . . . male-authored text, or as a silent dancer . . . who enacts rather than articulates” (43). Con el paso de los siglos se produjeron más escritoras y más partidarios del feminismo hasta el principio del siglo XVII cuando un partidario en especial empezó a cambiar el arquetipo de la mujer y desarrollarla a un ser individual. Al dar una voz a la mujer anteriormente silente, Miguel de Cervantes demostró un feminismo avanzado en *Don Quijote de la Mancha*, uno que subvierte el orden de silencio establecido en los libros de caballerías. Esta voz permite que los personajes femeninos lleguen a ser autónomos y florezcan como conductores de las tramas de sus respectivos cuentos.

Para comenzar, hay que examinar a la mujer más importante del libro, Dulcinea. Ella llega a ser tan importante porque hace resaltar el feminismo de las otras mujeres. Dulcinea es el objeto de admiración de don Quijote. Para completar su transformación de un simple hidalgo a un caballero andante, Alonso Quijano tenía que elegir a una dama que pudiera ser el enfoque de todas sus aventuras. Ningún caballero es caballero de verdad sin una dama porque “no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores . . . no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo” (114). En un paralelismo innegable, hay que notar que mientras don Quijote se eleva de hidalgo a caballero, también eleva a la labradora, Aldonza Lorenzo, a una doncella, Dulcinea del Toboso. Aunque es una parodia de “todas las damas idealizadas en todos los libros de caballería . . . no solamente en España, sino en la Europa entera”, ella también es una motivación que sirve para empujar a don Quijote, dándole las fuerzas necesarias para cumplir con sus hazañas (Trinker 17, 28).

Encajando con su arquetipo caballeresco, don Quijote describe al amor de su vida como la mujer más bella del mundo. Siguiendo la parodia de los libros de caballerías, casi cada mujer que aparece es “la más hermosa del mundo” hasta que ya no quiere decir nada el “ser bella”. No obstante, Dulcinea sigue siendo el modelo de belleza perfecta y en varias ocasiones don Quijote pregona su hermosura tanto física como espiritual. Un instante en especial es en el principio del libro cuando la describe así:

...es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas...y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas. (115)

Dulcinea es una imagen de su propia mente, nunca la ha visto. Aunque Aldonza existe en el mundo verdadero, Dulcinea del Toboso sólo existe en la mente de don Quijote; ella es la hija de su cerebro e ingenio (Gilbert & Gubar 12).

Cuando don Quijote describe a Dulcinea a la duquesa en la segunda parte, él dice: “Si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí sobre esta mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque Vuestra Excelencia la viera en él toda retratada” (798).

A don Quijote se le dificulta describir lo que está grabado en su mente; se le dificulta poner en palabras la belleza de esta mujer totalmente idealizada. No hay ninguna comparación, ningún ejemplo que pueda dar que sería suficiente para exhibir la hermosura de Dulcinea. Aquí residen los ideales de las novelas de caballerías: don Quijote ha engendrado, ha parido y ha pintado un ser inmortal sobre una mujer cotidiana (800). Dulcinea del Toboso existe solamente para ser un objeto de admiración completamente silente y nada más que esto. Es curioso notar, además, que hasta la Dulcinea de verdad, Aldonza, está limitada al silencio porque ni sabe escribir. Con el arquetipo caballeresco fundado, Cervantes ya puede empezar a desarrollar a las otras mujeres como personajes feministas y no idealizados usando Dulcinea como contrapunto.

Marcela es el personaje más feminista del libro. Ella se separa completamente del hombre y decide que le importa más la libertad que el amor. Marcela es un ejemplo perfecto de la autonomía que casi no se encuentra en las mujeres de los movimientos literarios previos al de Cervantes ya que ella “exemplifies women’s ability to comfortably occupy a position of agency and independence, a position in which women act as creators and narrators rather than idealized creations of male shepherds and masculinist literary tradition” (Vollendorf 318). La historia de Marcela se identifica más con las obras pastoriles. Referente a esto Martha de Trinker dice: “la pastora desdeñosa es como una hermosa estatua, figura central de la graciosa escena, una hipótesis alrededor de la cual todo lo demás se construye. La pastora Marcela, al contrario, con pasos resueltos sale de este dulce cuadro, y protesta” (54). Si hay un verbo que encaja lo que es Marcela, es “protestar”. Ella protesta contra los amores no queridos, contra la institución del matrimonio y hasta contra el mundo material.

Como suele pasar, el cuento de Marcela es narrado por hombres, pero Cervantes rompe este hábito, y aun siendo hombre, intenta escribir según una narrativa femenina. Los amigos de Grisóstomo cuentan lo que le pasó al pobre utilizando un lenguaje despectivo, hasta llamarla endiablada (103). Cuando la historia de Marcela cae en manos de los hombres, ella se reduce a un objeto de admiración puesto que no dejan de loar su belleza a pesar de llamarle por nombres feos. El mismo Grisóstomo, el que se murió de amor, escribió unos versos sobre Marcela, desesperado porque este objeto de su admiración no quería que le mirara, ni mucho menos que le admirara. Los primeros cinco versos del poema demuestran que el cabrero estudiante se interesaba más por el amor que por su amante:

Ya que quieres, crüel, que se publique
de lengua en lengua y de una en otra gente
del áspero rigor tuyo la fuerza,
haré que el mismo infierno comunique
al triste pecho mío un son doliente. (119)

Grisóstomo creía saber qué quería ella. Pensó que si hablaba más, si declaraba su amor con más fuerza, podría, tal vez, haberle ganado el corazón. Pero ni “el mismo infierno” podría haber cambiado las resoluciones de Marcela.

Sin embargo, al aparecer en el funeral y discursar sobre sus propios sentimientos y pensamientos, ella llega a ser “both the story and the story teller” (Nadeau 54). Su cuento no depende de ningún hombre; ella llega a ser más que un personaje

secundario. Marcela va más allá de sus ancestros femeninos tanto pastoriles como caballerescas porque ella expresa por qué rechaza a los hombres, explica sus opiniones y, lo más importante, los hombres le oyen. Además de declarar que no está obligada a corresponder al amor de ningún hombre, también declara que es libre. Dice “yo nací libre” y así es, desde pequeña ella sabía que quería más de la libertad restringida que la sociedad le proporcionaría (126).

Marcela reconoce su propia autonomía y seguirá aferrada a ella. No es que no se quiera casar, sino que reconoce que su vida es más que ser la esposa y la posesión de alguien. De hecho dice: “el cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es excusado” (127). Un día amaré (si es que el cielo se lo concede), pero aquel día será por su propia cuenta y no porque un hombre haya venido con versos alabando su belleza. Lo más admirable de su autonomía es que en ningún momento ella espera la aprobación de nadie. Al terminar su discurso, ella se va “sin querer oír respuesta alguna.” Sabe que es libre y su libertad le separa del hombre. No necesita un hombre para tener una historia ni tampoco necesita un hombre para contar su propia historia (128).

Igual que Marcela, la labradora Dorotea tiene una historia que tiene el placer de narrar por sí misma. A diferencia de Marcela, ella, además de narrar su historia, decide hacer algo más que huir de la situación en que se encuentra. Dorotea no se conforma con ser un peón, pero busca ser una jugadora, alguien quien manipula las reglas y no sólo seguirlas. De hecho, nunca está satisfecha con la narración según los hombres. Cuando don Fernando le deja y le roba su joya más preciosa, ella no detiene su historia sino que comienza otro capítulo (519). Ella “nunca . . . ha pensado en morir por su amor engañado ¡Al contrario! En el primer momento de su cólera pensaba en vengarse; pero al mínimo rayo de esperanza tiene fe en ganar otra vez el corazón de Don Fernando” (Trinker 59). La voz que Dorotea encuentra no es una de rencor ni de venganza, sino una oportunidad de contar su historia y recibir el final que merece.

El principio de la historia de Dorotea es un ejemplo de “traditional femininity as constraining women’s ability to exercise free will as well as traditional masculinity impinging on that will” (Vollendorf 318). Dorotea confió en la promesa de matrimonio, una promesa tanto cultural como tradicional, y cuando lo hizo, le entregó su historia a don Fernando. Una vez que se habían unido en “matrimonio” Dorotea también unió su historia con la de don Fernando, pero después de perder su virginidad y su “esposo”, ella no tenía ningún lugar en la sociedad como mujer soltera y de acuerdo con las normas de la sociedad, ella tenía que terminar su historia en aquel punto. Pero ella sobrepasa la feminidad tradicional cuando ella “exposes the limits of masculinity and femininity bound by literary and cultural codes” al no dejar que un hombre cuadre qué ella ha de hacer ni quién ha de ser (Vollendorf 318). Evidencia de eso también es cuando Dorotea se viste de hombre. De pronto ella se muda de ropa masculina y pasa a ser una princesa porque decide que es mejor fingir ser una mujer elevada que fingir ser hombre.

Dorotea además es una fuerza que conduce dos tramas importantes: el engaño de don Quijote, cuando ella toma otra identidad a ser la princesa Micomicona, y la resolución de los cuatro amantes. Cuando Dorotea juega ser la princesa Micomicona, los hombres le dejan “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” (291). Ella recibe la autonomía para desarrollar e imaginar su propio personaje y escribir una historia completamente suya. Su narración “[affects] the actions of Don Quijote, thus, influencing the structure of the novel. His constant search for justice is defined by the limits of . . . Dorotea’s [world]”. La justicia que marca las narrativas de don Quijote sucede en la venta cuando Dorotea da un discurso apasionado explicando la situación en que ella y don Fernando se encuentran. No se queja ni le reclama, solamente razona con él. Dorotea tampoco se queda callada, sino que ella “argues for her right to a complete and honest re-

integration into society through her marriage to Fernando” y destruye la lujuria y el orgullo de él mismo (Nadeau 56). La elocuencia y el razonamiento de Dorotea son tales que ella “vence” y gracias a sus verdades, Cardenio se junta con su amor y ella con el suyo (Cervantes 380).

En contraste, Altisidora es un personaje altamente diferente de Marcela y Dorotea. En vez de pretender ser un personaje noble, es una engañadora de verdad, un monstruo que se esconde detrás del aspecto de una doncella normal (Gilbert & Gubar 29-30). De hecho, doña Rodríguez se percata de esta duplicidad y se lo dice a don Quijote: "no es todo oro lo que reluce, porque esta Altisidorilla tiene más de presunción que de hermosura, y más de desenvuelta que de recogida, además que no está muy sana, que tiene un cierto aliento cansado" (915). Sin embargo, ella es más que “the generally hostile portrayal of [Altisidora that] is inextricably bound to notions of female sexuality that posit a passive role for women in love relationships” (Pérez & Ihrle 184). Ella es un personaje desarrollado. Es más que un ángel y más que un monstruo; es más que una joven enamorada y más que una doncella seductora.

El acontecimiento de don Quijote con Altisidora es una inversión del de Marcela y Grisóstomo. Por primera vez, la pluma explora al hombre que tiene que rechazar los avances de una mujer; explora a una mujer brava y a un hombre casto. Hay ciertas repeticiones que hacen resaltar este quiasma. El lenguaje de Grisóstomo es muy semejante al de Altisidora, ambos se fijan en la crueldad de sus objetos de admiración. Ambos también empiezan con un tono enojado, pero los versos de Grisóstomo llevan un matiz de tristeza detrás del enojo. Lo interesante es que la reacción de Altisidora es más exagerada que la de Grisóstomo. Éste se desespera y se suicida porque no ve ninguna resolución y él termina siendo el silencioso. Altisidora, por otro lado, libera el monstruo y maldice a don Quijote y a Dulcinea (119, 981). La semejanza más importante, sin embargo, es que “en ambos casos ese pretendido amor rebaja a la persona amada, haciendo de ella un mero objeto” (Fernández 504).

Muchos ven a Altisidora con desdén porque intenta corromper el amor puro que don Quijote tiene para Dulcinea, pero ella lleva un papel mucho más crucial. Altisidora toma las normas del amor cortés y las reversa. El amor cortés era una norma de la clase alta, un tipo de juego que sujetaba las mujeres a los avances de los hombres. Por lo general, “courtly love rituals are a game that affirms certain class- and gender-related values that ultimately serve to silence women and secure male domination” (Pérez and Ihrle 156). No obstante, en este encuentro Altisidora intenta silenciar a don Quijote, o sea, sujetarlo a su propio juego y asegurar un dominio sobre su nuevo juguete. En una inversión del amor cortés, don Quijote se convierte en objeto de admiración, uno silente porque no había “otra cosa [que Altisidora deseaba] sino que don Quijote [la] oyese”, y Altisidora se convierte en el árbitro del juego (Cervantes 884). Aunque parezca hipócrita elogiar a Altisidora por hacer lo mismo que Grisóstomo, es importante que Altisidora sea el personaje “masculino”, el que idealiza y despersonaliza al otro. Al invertir los papeles, Cervantes hace el hombre y la mujer verdaderamente iguales ya que ambos idealizan y son idealizados.

Las tres, Marcela, Dorotea y Altisidora resaltan en sus papeles cuando se toma Dulcinea en consideración. La mujer perfecta pero muda es eclipsada por las mujeres que luchan para encontrar sus voces y utilizarlas. Martha de Trinker, en cuanto al *Quijote* dice que: “sus mujeres realistas son excelentes retratos. Viven, respiran, hablan y se ríen como verdaderas personas” (102). Quizá esto sea el feminismo avanzado que Miguel de Cervantes ha logrado: las mujeres paródicas que crean cancelan las idealizaciones que el hombre sobrepone a la mujer y quitan las expectativas imposibles de cómo debe ser una dama de verdad. *Don Quijote de la Mancha* representa la gama completa de las mujeres: unas no buscan el amor, otras sí, unas son nobles, otras engañan, unas son bellas, otras no tanto, unas son feministas, otras son femeninas; pero al fin y al cabo, ninguna de ellas está callada.

Bibliografía

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, edición conmemorativa. Real Academia Española, 2015. Print.

Fernández S. J., Jaime. "Una inversión burlesca en el Quijote." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 2000*, Florencio Sevilla y Carlos Alvar, eds. 2000. 500-506. Print.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. Yale UP, 1979. Print.

Nadeau, Carolyn A. "Evoking Astraea: the Speeches of Marcela and Dorotea in Don Quijote I." *Neophilologus*. 79.1 (1995). 53-61. Print.

Pérez, Janet y Maureen Ihrie, editors. *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*, vol. 1. Greenwood, 2002. Print.

Trinker, Martha K. de. *Las mujeres del don Quijote comparadas con las mujeres en los dramas de Shakespeare*. Cvltvra, 1938. Print.

Vollendorf, Lisa. "Cervantes and His Women Readers." *Romance Quarterly*. 52.4 (2006). 312-27. Print.