

El basilisco que os habla: Marcela da cuenta de sí (*Quijote*, I, XII-XIV)

Emiliano Álvarez
(Universidad Iberoamericana)

El título de este artículo hace alusión a dos textos escritos por pensadores de los estudios *queer*: *Yo soy el monstruo que os habla*, de Paul B. Preciado y *Dar cuenta de sí mismo*, de Judith Butler. Es proverbial la resistencia de los estudios filológicos a ocupar categorías epistemológicas relativamente recientes para analizar textos pertenecientes a otras épocas. Tal resistencia es de suyo comprensible: la transposición de conceptos anacrónicos puede resultar, con suma facilidad, en interpretaciones desfasadas y caprichosas, imposibles de sustentar académicamente. No obstante, hay ciertas obras —o ciertos pasajes de ciertas obras— que parecen reclamar una atención que incorpore, con la debida precaución, postulados críticos o teóricos enunciados mucho tiempo después. No es raro: atar la historicidad de los conceptos a su momento de formulación es ignorar la historia, a veces centenaria, que acabó por producirlos. Así, este trabajo pretende insertarse en esa tradición crítica que ve en la literatura del pasado una oportunidad para reflexionar sobre la profundidad histórica de algunas realidades que sólo de manera reciente se han planteado teóricamente. En esa tradición se encontraría, por ejemplo, el estupendo artículo de Alan Deyermond, “Hacia una lectura feminista de la *Celestina*”. Y es que el feminismo, como lo sugiere Deyermond, así como los estudios de género en un sentido más amplio, bien pueden ayudarnos a hacer una crítica más profunda de, por decir algo, los modelos de relación amorosa presentes en nuestra historia literaria o los roles que desempeñan los personajes, en función de su denominación social femenina o masculina —o abyecta.

En las próximas páginas haré, pues, un recorrido por los capítulos XII a XVI del *Quijote* de 1605, aquellos donde se cuenta la historia de Marcela y Grisóstomo. Marcela es, sin duda, uno de los personajes femeninos más transgresores de la literatura áurea. Sus palabras y cómo estas se relacionan con el resto del episodio constituyen uno de esos pasajes que, más allá de los aparentes límites temporales del sentido común, parecen pedirnos a gritos una atención fundada en las nuevas epistemologías del género y la sexualidad.

La identidad problemática en el *Quijote*

El título de esta sección es otro guiño a un texto que me precede: se trata, en este caso, de “Grisóstomo y Marcela (Cervantes y la verdad problemática)”, de Juan Bautista Avalle-Arce, y que, como se ve, se enfoca en el episodio que nos ocupa. Para Avalle-Arce, la verdad es problemática en el *Quijote* porque, en lugar de presentarse soluciones definitivas, aprobadas por la óptica omnisciente de un narrador que intente controlar la obra, a menudo lo que reina es la ambigüedad, posible en parte gracias a la presentación de distintos puntos de vista diegéticos sobre un mismo hecho. Con “puntos de vista diegéticos” me refiero a la manera en que los personajes de la obra se expresan sobre determinada situación, a veces desde lugares de percepción y enunciación incompatibles entre sí. Esto es claro cuando don Quijote, en lugar de ver la realidad tal como se les presenta a todos menos a él, construye sobre algunas entidades de esa realidad sus elaboradas alucinaciones caballerescas: que si los molinos son gigantes, que si los rebaños ejércitos, que si la bacía es yelmo. En esos ejemplos, sin embargo, es fácil desestimar el punto de vista del hidalgo, precisamente

porque lo sabemos producto de su locura. Quizá por eso el texto de Avalle-Arce se centre en un episodio donde la locura de don Quijote interviene más bien poco, y los encontrados puntos de vista no pueden descartarse con tanta facilidad. Con ello en mente, se podrían identificar los siguientes puntos de vista diegéticos en el episodio de Marcela y Grisóstomo: 1) el de Marcela, al cual accedemos mediante su discurso del capítulo XIV; 2) el de Grisóstomo, plasmado en su “Canción desesperada”; 3) el de los amigos de Grisóstomo, cuyo portavoz es Ambrosio; 4) el de la comunidad masculina que es testigo de los acontecimientos (el portavoz en esta ocasión es sobre todo el pastor Pedro, quien hace, en el capítulo XII, una narración pormenorizada de los hechos, actuales y pasados, según se cuentan en el pueblo); y, por último, 5) el de los *nuevos* testigos —también todos masculinos, por cierto—, quienes, convocados por el morbo social, deciden asistir al entierro peculiar del pastor estudiante Grisóstomo. Don Quijote pertenece, por supuesto, a este último grupo, al igual que su contraparte burlona: el caballero *real* Vivaldo. En ningún momento el narrador, figura textual que tantas veces intenta ser un portavoz moral del autor, interviene para validar o cuestionar alguno de tales testimonios. La verdad, de tal suerte, se vuelve *problemática* porque dependerá, en un ejercicio prototípico de polifonía, de cómo nosotros, los lectores, recibamos y conciliemos esos testimonios que forman una polémica no resuelta por la obra misma. Si me he atrevido a sustituir *verdad* por *identidad*, es porque la verdad problemática y polémica del episodio atraviesa de parte a parte la identidad de Marcela y su construcción como sujeto.

La primera noticia que tenemos de ella proviene, recordemos, de los cabreros que han recibido a don Quijote y a Sancho como sus huéspedes en el capítulo XI. El capítulo doceavo comienza con la llegada de un mozo que, además de traerles el bastimento desde la aldea a sus compañeros, comparte con ellos la noticia del fallecimiento de “aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo” (I, XII, 140).¹ También les cuenta la que supone la causa: según se murmura en el pueblo, Grisóstomo “ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que se anda en hábito de pastora por esos andurriales” (I, XII, 140). Si vamos a hablar de identidad, aquí hay algo que salta a simple vista: ni Marcela ni Grisóstomo *son* pastores, sino que se *visten de* pastores: ella “se anda en hábito de pastora” —su vestimenta pareciera casi un disfraz—; de él se habla con un oxímoron que llama la atención —“pastor estudiante”—, y más adelante se explicará su naturaleza contradictoria: hidalgo de una familia rica, el mozo ha estudiado en Salamanca, y ha vivido y vestido en consecuencia, hasta que cambia su vestimenta estudiantil por la del pastoral ejercicio. Como a don Quijote, a ambos personajes los caracteriza una bifrontalidad asumida con una libertad que pone en cuestionamiento, siquiera de forma simbólica, la rigidez de la organización social española del XVII:² don Quijote nunca hubiera podido ser caballero, pues no pertenecía al estamento nobiliario adecuado, y sin embargo —y en parte en ello consiste su locura—, decide dejar su vida de

¹ Todas las citas del *Quijote* fueron tomadas de la edición dirigida por Francisco Rico y publicada en dos tomos en 2012 (es reimpresión de la publicada en 2005, que a su vez es resultado de una actualización y ampliación de la de 1998, todas publicadas bajo diferentes sellos). El *Quijote* completo se halla en el primer tomo, por lo que al final de las citas indico únicamente si pertenece a la Primera o Segunda partes (I o II), y en seguida consigno el número romano del capítulo y el arábigo de las páginas.

² Al concepto de “bifrontalidad” llegué por Jimena Hinojosa, dramaturga mexicana que compartió conmigo en 2021 el curso sobre el *Quijote* que desde hace tiempo imparto una vez al año en la Fundación para las Letras Mexicanas. Es un concepto, según he averiguado después, muy común en la teoría del teatro, y se usa para hablar de la doble naturaleza actoral: a la vez como ejecutante consciente de un guion y como personaje.

hidalgo de aldea y performativizar esa nueva identidad que le estaba vedada por nacimiento. A Grisóstomo, por su parte, en su categoría de noble (la hidalguía es un rango nobiliario, así sea de la más baja alcurnia), le estaba prohibido trabajar —y pastorear era un trabajo. En su caso, el descenso performativo al ejercicio pastoril no surge en él por propia iniciativa, sino por contagio: es Marcela quien, de pronto, “remanece un día [...] hecha pastora” (I, XII, 145), a fin de abandonar el encierro en el que, en su calidad de doncella de una familia acomodada, debía por fuerza vivir hasta el matrimonio.³ En una época donde la vestimenta era una extensión de la posición social, tal transformación pasa por fuerza por un cambio de prendas, que en mucho se parece a la teatralidad. Marcela, entonces, bifronte, *es* una muchacha proveniente de una familia burguesa rica, pero decide *devenir* en pastora, pues el paso de una clase social a otra, si bien simbólico, venía acompañado de libertades: no es que las pastoras no estuvieran sometidas al régimen patriarcal, pero sin duda gozaban, como ya se apuntó en la nota precedente, de una mayor libertad de movimiento.⁴ El paso es simbólico, porque Marcela no se volverá una pastora prototípica: heredera de la fortuna de sus padres, es una pastora con dinero propio. (El dinero, de hecho, es un ingrediente fundamental en todo este asunto.)

Ahora bien, cuando la muchacha —su edad ronda los quince años— rompe el encierro, provoca, seguramente sin haberlo previsto, que un grupo de hombres de la aldea asuman también esa transformación simbólica: así, Grisóstomo, su amigo Ambrosio y varios otros cuyos nombres no conocemos, abandonan también sus prendas y su estado para seguirla. Hay una diferencia importante, sin embargo: si bien he hablado de que el paso de Marcela a la vida pastoril es en buena medida simbólico, su entrega performativa es casi total, pues en efecto asume con dedicación el cuidado de su ganado y cambia de grupo social, ahora rodeada por la presencia y la conversación de las zagalas del lugar —ellas sí pastoras por herencia familiar y no, probablemente, por voluntad propia. Por el contrario, el estudiante y sus compañeros acuden para performativizar su nueva condición de pastores únicamente a la literatura: no pastorean ningún ganado —o al menos ello no se menciona en el *Quijote*—, pero no faltan en su vida las canciones y los poemas amorosos, tallados en los árboles y cantadas a los cuatro vientos. Se vuelven pastores, pues, por autoadscripción a un tipo literario que poco tenía que ver con la realidad: el género pastoril, ya en églogas, ya en novelas renacentistas, estaba poblado de pastores cuya vida, eminentemente ociosa, giraba en torno al amor (o al desamor), la poesía y el canto —y no de cualquier tipo: el amor pastoril es una adaptación del amor cortés a un ámbito diegético no cortesano, y su lírica es de corte stilnovista, petrarquista y garcilaciana, según el lugar y el tiempo de su escritura. Lo característico del género es eso y el *locus amoenus* donde tal vida ociosa se

³ En esa época, como se sabe, las muchachas españolas cuyas familias aspiraban a cierta dignidad social debían vivir a puertas cerradas y sin ningún contacto que no fuera autorizado por sus padres. El único espacio al que podían acudir era la iglesia —aunque para ello debían usar un velo. La familia de Marcela, según se dice en el libro, era de origen burgués. Poco importa: la burguesía se caracterizaba, justamente, por sus aspiraciones de ascenso social. Para lograrlo, debían jugar bajo las reglas establecidas siglos atrás por la nobleza, cuyo fin, en este caso, era asegurar que las mujeres llegaran vírgenes al matrimonio. Es posible imaginar a Marcela asomada a una ventana, viendo cómo las zagalas de su aldea “se anda[ban] por esos andurriales”, trabajando pero al aire libre, conversando entre ellas y tejiendo redes de amistad: de allí debió de surgir el proyecto de abandonar su identidad social para encarnar esa otra.

⁴ Esa libertad femenina de las clases bajas se ve retratada —si bien con cierta exageración, nacida, según Margit Frenk del deseo— en la lírica popular. Véanse, por ejemplo, los trabajos “Poesía y aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media” o “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media Hispánica” de la investigadora mexicana, ambos recogidos en su *Poesía popular hispánica. 44 estudios*.

desarrolla, lo cual resulta mucho más importante que el oficio pastoril en sí. Una de las intenciones del *Quijote* en este punto acaso sea, precisamente, hacer un contraste entre los modelos literarios (representados por Grisóstomo y Ambrosio) y los pastores de carne y hueso (representados por los cabreros, esos que acaban el día exhaustos, se lastiman en sus labores y no hablan un español culto ni componen versos endecasílabos —acaso, en su mayoría, ni siquiera sepan escribir), contraste que logra desnudar la crisis de verosimilitud de aquellos modelos y construir, mediante la parodia, un nuevo tipo de verosimilitud de corte mucho más realista. Es lo mismo que sucede con don Quijote, puesta en crisis absoluta del modelo caballeresco.

La libertad de Marcela, entonces, no produce efectos solamente en su vida, sino en la de su comunidad. Ya desde antes su belleza recluida pero rumorada y su posición socioeconómica atraían a los hombres: es por ello que su tío era requerido por muchísimos hombres que la pedían en matrimonio, aunque ella no quisiera casarse con ninguno. Al asumir la vida de pastora, su belleza pasa de ser un rumor a ser un hecho público. Es ese cambio decisivo lo que, por ir contra las leyes del decoro, trae efectos insospechados. No obstante, allí parecen imponerse de nuevo las rígidas jerarquías sociales: las zagalas de las que Marcela comienza a rodearse entonces se mostraban en público desde antes, pero no provocaban las mismas reacciones masculinas ni en los mismos hombres. De igual manera, Marcela no provoca esas reacciones en los pastores ‘auténticos’. Parece, a pesar de los desclasamientos simbólicos, perpetuarse la regla: “cada oveja con su pareja”. No se trata de que el amor esté ausente en la vida de los pastores: ya en el capítulo XI hemos escuchado a Antonio, uno de los cabreros, cantar un romance de amor para Olalla, una mujer de su misma condición social que no acaba por corresponder del todo a sus sentimientos. También él quiere convencerla de casarse, sí. Pero la vida laboriosa de Antonio le impide poner toda su atención en Olalla. Tal vez por ello se muestre mucho menos rabioso que Grisóstomo, según veremos más adelante: a lo mucho amenaza con volverse monje, pero nunca con el suicidio; y jamás la llama cruel o ingrata. De tal suerte, podríamos pensar que el semblante menos extremista de ese amor es, en la obra cervantina, producto de una configuración social, y que la desesperación de Grisóstomo es también producto del ocio. Pero a Antonio y a sus pares no se les ocurre siquiera cortejar a Marcela. Y es que, como se ve en la manera en que es introducida en la narración, no pierden de vista su condición (“se anda en hábito de pastora”: podemos entender: “viste como nosotros, pero no termina de ser una de nosotros”), una condición de alteridad que acaso inhiba, en su caso, el deseo —o la esperanza de satisfacerlo.

Sea como fuere, la libertad de la muchacha, como he dicho ya, provoca numerosas afectaciones, la principal de las cuales es incitar el deseo masculino —el de sus pares— con su belleza expuesta y no recluida. Si se le llama “endiablada”, es porque nunca satisface ese deseo, pues rechaza a todos los que le profesan su amor. En este punto, es importante no perder de vista que su libertad y el aparente peligro social que trae consigo tienen su origen en una tragedia familiar: la muerte de su madre a causa del parto y la de su padre poco después, por el sufrimiento. De eso nos enteramos por boca de Pedro, el pastor que, luego de que llegara su compañero a anunciar la muerte de Grisóstomo, le cuenta a don Quijote de todos los pormenores de los involucrados en la noticia. Es él quien nos informa que Marcela, en la orfandad, queda al cuidado de su tío, religioso del pueblo, encargado legal de gestionar, hasta su matrimonio, el dinero que su sobrina ha heredado y de ver por su futuro —por eso es quien recibía, mientras ella vivía recluida, las propuestas matrimoniales. En ese sentido, hay algo ambiguo en la relación de Marcela con su tío:

aunque Pedro insiste en que el religioso no ve por su beneficio personal, sino siempre por el de su sobrina, también nos deja claro que al tío le conviene ser el administrador de ese dinero, pues ello le otorga “ganancia y granjería” (I, XIV, 144). Así, recibe las propuestas matrimoniales y se las transmite a su sobrina, pero nunca la fuerza a aceptar ninguna de ellas, arguyendo, con sensatez —pero acaso también con una doble intención—, que no sería bueno forzarla a tomar estado contra su voluntad. Es raro, de igual forma, que el tío no haga prácticamente nada para evitar que Marcela se vuelva pastora. Puede ser, simplemente, que la situación escapara de su control avuncular, pero si llegamos a eso es porque acaso existiera, entre tío y sobrina, un acuerdo —implícito o explícito— de mutua conveniencia: si ella no quiere casarse, ¿para qué traicionar su deseo en pos del decoro social, y perder con ello los beneficios económicos que su soltería les ofrece a ambos? Es mejor si esperan unos años, mientras mantienen esos beneficios. Se nos dice, es cierto, que el tío le ruega que se case y que recapacite cuando decide salir de su casa vestida de pastora, pero, ya porque su insistencia nunca fue mucha ni muy persuasiva (acaso por la conveniencia antes descrita), ya porque Marcela sabe defender su deseo, ya por ambas, es claro que la muchacha no ve en su tío un estorbo para ejercer su libertad y que asume plenamente su dinero como propio —que legalmente lo era, aunque el religioso supervisara su administración. Esa certeza le da la fuerza para vivir fuera del encierro y negarse al matrimonio, tras el cual su fortuna pasaría a ser de su esposo.

Marcela, la homicida

Grisóstomo, nos dice el cabrero que trae la noticia de su muerte, ha muerto de amores —o al menos eso se murmura. El comentario forense se funda en una tradición médica y literaria: el amor, se creía desde la Edad Media, podía matar en serio. De amor muere, por ejemplo, Leriano, en la *Cárcel de amor* (1492), de Diego de San Pedro: desdeñado por Laureola, el humor melancólico se adueña de él y termina por arrebatárle la vida. Pedro, sabidor de que Marcela se ha mantenido firme en su deseo de no ser mujer de nadie, confirma esa hipótesis: “me doy a entender”, comenta, que es verdad “la que nuestro zagal dijo que se decía de la causa de la muerte de Grisóstomo” (I, XII, 147). Poco antes, sin embargo, ha introducido una palabra que abre otras posibilidades: el verbo con clítico ‘desesperarse’, que en la época, además de su sentido actual, funcionaba como eufemismo de ‘suicidarse’: Marcela, con sus desdenes y desengaños —nos dice Pedro—, conduce a los pastores que la aman “a términos de desesperarse” (I, XII, 146); es decir, a un punto de desesperanza extrema, que ronda ya con el impulso suicida. Tenemos, de tal suerte, dos posibilidades textuales: o el desamor le arrebató la vida o Grisóstomo ha muerto por su propia mano. En este punto del texto, a finales del capítulo XII, la balanza parece inclinarse hacia la primera opción (en la cual Marcela es, en realidad, la fuerza homicida), pero el poema de Grisóstomo con el que abre el capítulo XIV cambia radicalmente las cosas: es esa “Canción desesperada” un testimonio autógrafo, donde el autor manifiesta su deseo e intención de colgarse, para acabar con su sufrimiento.⁵ No obstante, el suicidio parece ser solamente realidad en el poema: según la versión que mantienen los amigos de Grisóstomo

⁵ Véase, por decir algo, cómo en el verso 78 el sujeto lírico le pide al desdén “una torcida sogá”, y cómo anuncia más adelante (en los vv. 92-96) que, con ese “duro lazo / acelerando el miserable plazo / a que me han conducido sus desdenes, / ofreceré a los vientos cuerpo y alma, / sin lauro o palma de futuros bienes” (I, XIV, 163-4). Es igualmente relevante el título de la canción, donde hace nueva aparición el eufemismo.

—versión que su comunidad replica—, si alguien tiene la culpa de que el pastor estudiante haya muerto, es Marcela. La explicación es doble: es posible suponer que sus amigos —o por lo menos Ambrosio— sabían que Grisóstomo se había suicidado, pero aun entonces culpan a la muchacha desdeñosa; al mismo tiempo, dado que el suicidio era un pecado terrible, ocultan la forma en que murió su amigo, aprovechándose de la creencia epocal de que el desamor era causal de muerte, con tal de proteger su fama. Al parecer, la mentira ha tenido éxito: lo vemos en las palabras de los cabreros, quienes no discuten la muerte “natural” por desamor, así como en el escándalo de los abades del pueblo ante las instrucciones que Grisóstomo dejó para su entierro (las cuales, dicen ellos, “no se han de cumplir ni es bien que se cumplan, porque parecen de gentiles” [I, XII, 140]).⁶ Con todo, es preferible ese escándalo: es menos grave pasar por un gentil devoto, por un mártir de la *religio amoris*, que por suicida. Sea como fuere, es clara la filiación de las palabras de todos esos varones, que presentan a Grisóstomo como víctima y a Marcela como victimaria. Marcela es, por tanto, la agente incuestionable del infortunio, según su óptica.

Vale la pena, en este punto, hacer un breve recorrido por los adjetivos y calificativos con los que se refieren a ella los hombres que cuentan su historia. El primero es el de “endiablada”, en boca del cabrero que trae la noticia, pero en la narración de Pedro aparecen varios más: mientras Grisóstomo es siempre un “mozo”, a Marcela la llama “rapaza” (I, XII, 143), sustantivo que no es propiamente insultante, pero que tiene un marcado matiz despectivo. Cuando nos cuenta que la “rapaza” rechaza a los pretendientes que su tío le propone —porque, “por ser tan muchacha, no se sentía hábil para poder llevar la carga del matrimonio” (I, XII, 145)—, Pedro no tarda en llamarla “melindrosa” (I, XII, 145), a pesar de reconocer la justicia de sus excusas. Asimismo, cuando narra la conversión de Marcela en pastora, comenzamos a ver cierta ambivalencia: por un lado, es fama que esa nueva vida, aunque la muchacha haya huido de la reclusión, no trae consigo el menoscabo de su decoro en términos sexuales, pero, a la vez, los adjetivos condenatorios van subiendo de tono:

Y no se piense que porque Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o de ningún recogimiento, que por eso ha dado indicio, ni por semejas, que venga en menoscabo de su honestidad y recato: antes es tanta y tal la vigilancia con que mira por su honra, que de cuantos la sirven y solicitan ninguno se ha alabado ni con verdad se podrá alabar que le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo. Que puesto que no huye ni se esquivo de la compañía y conversación de los pastores, y los trata cortés y amigablemente, en llegando a descubrirle su intención cualquiera dellos, aunque sea tan justa y santa como la del matrimonio, los arroja de sí como con un trabuco. Y con esta manera de condición hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia, porque su afabilidad y hermosura atrae los corazones de los que la tratan a servirla y a amarla; pero su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse, y, así, no saben qué decirle, sino llamarla a voces cruel y desagradecida, con otros títulos a este semejantes, que bien la calidad de su condición manifiestan. (I, XII, 145-6)

⁶ Grisóstomo “mandó en su testamento que le enterrasen en el campo, como si fuera moro” (I, XII, 140). Los abades se oponen, pues la costumbre católica de la época dictaba que los creyentes debían ser enterrados en camposanto. De haber sabido del suicidio del mozo, no hubieran reaccionado igual ante sus proyectos funerarios —pues los suicidas no podían, de hecho, ser enterrados junto con los fieles.

Marcela la cruel, la desagradecida; la muchacha que es amable mientras no se le hable de amor, pues entonces se vuelve hasta violenta (arroja de sí a sus pretendientes “como con un trabuco”: es decir, los dispara como cohetes con el fuego de su desprecio); la mujer que, con sus desdenes, se ha vuelto una pestilencia. Tanto ha afectado a la comunidad que “todos los que la conoce[n] est[án] esperando en qué ha de parar su altivez y quién ha de ser el dichoso que ha de venir a domeñar condición tan terrible y gozar de hermosura tan estremada” (I, XII, 146). Mientras Marcela no se case, parece que la pestilencia no cederá.

¿Y cómo se habla, en contraste, de Grisóstomo? Además del “famoso” con el que se le presenta, muy pronto se le llama “muy sabio y muy leído” (I, XII, 141), pues, gracias a su educación salmantina, había ayudado a su familia a dirigir su hacienda de mejor ejemplar. Además, fue un reconocido poeta en la aldea, encargado de componer “los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor, y los autos para el día de Dios” (I, XII, 142), siempre con el beneplácito social. Recientemente huérfano, había heredado la fortuna familiar, “y en verdad que todo lo merecía”, según el juicio de Pedro, pues “era muy buen compañero y caritativo y amigo de los buenos, y tenía una cara como una bendición” (I, XII, 143). Qué va: un partidazo. Acaso su enaltecimiento sirva textualmente para, por contraste, resaltar los supuestos melindres de Marcela, quien, contra toda razón, lo ha despreciado.

Pero de la familia de la muchacha también se habla en los términos más elogiosos, en especial de su madre “que fue la más honrada mujer que hubo en todos estos contornos [...], con aquella cara que del un cabo tenía el sol y del otro la luna; y, sobre todo, hacendosa y amiga de los pobres, por lo que creo que debe de estar su ánima a la hora de ahora gozando de Dios en el otro mundo” (I, XII, 143). De tan buena mujer que había sido, su muerte a causa del parto —una muerte muy común entonces: esa muerte simbólicamente sacrificial en pos de la familia— acabó, como he dicho, con la vida de su esposo. Así, la actitud de Marcela es, de forma implícita, también una traición a sus padres, que tan bien habían sabido jugar su rol social de familia burguesa acomodada y en ascenso. Si la cosa sigue así, la pestilencia corre el riesgo, incluso, de talar su árbol genealógico, echando por tierra uno de los sentidos centrales de la acumulación de capital: la continuidad generacional del poder económico. Si Grisóstomo merecía todo lo que había heredado, Marcela parece estar dilapidando su hacienda con una finalidad incomprensible para quienes la rodean: su libertad. Aparece de nueva cuenta esa paradoja importante, y muy reveladora, del personaje, que ya apunté más arriba: su libertad es sólo posible gracias a la tragedia familiar que trajo consigo su nacimiento, pues la orfandad ha significado, para ella, la posibilidad de renunciar al yugo masculino, como no-hija, primero, y como no-esposa después.⁷ Esa negación de los roles que como mujer le habrían correspondido en su sociedad la configura, en el fondo, como no-mujer: si la categoría sexual y de género de “mujer” es parte de una gramática que se impone sobre los cuerpos; si “ser mujer es — exige— paticipar y pertenecer a la heterosexualidad opresiva que usa y legisla los cuerpos

⁷ Marcela es, de hecho, no-esposa por partida doble —no-esposa-en-el-matrimonio y no-esposa-de-Dios: la sociedad de su época sí que tenía al menos una alternativa para mujeres que no desearan casarse ni ser madres: la vida religiosa. Sabemos, por ejemplo, que sor Juana eligió el claustro para poder dedicarse al estudio: al renunciar a su libertad de desplazamiento, ganó hasta cierto punto, y en definitiva más de lo que hubiera logrado de otra manera, la libertad intelectual. El deseo de Marcela, sin embargo, está justamente en eso que sor Juana sacrifica: el aire libre. Ella puede permitirse evitar ese sacrificio y escapar con ello de otro régimen de dominio patriarcal, sin perder su libertad de pensamiento ni de palabra; sor Juana no hubiera podido.

para la reproducción y la satisfacción del placer masculino” (Torras 14), entonces cuando una mujer rechaza sus funciones asignadas se vuelve, en palabras de la misma Torras, agramatical o abyecta: deja de ser mujer, para abrirse a otras categorías y otras gramáticas (pues “*la mujer* no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales” [Wittig 57]).⁸ Ello es claro en el caso literario que nos ocupa: a los ojos masculinos que la rodean, las elecciones de Marcela la vuelven incomprensible, abyecta y condenable. Es monstruosa, incluso, a su mirada. Tal parece confirmarlo la manera en que Ambrosio la increpa, cuando la muchacha decide acudir al entierro de Grisóstomo para defenderse:

—¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? ¿O vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición? ¿O a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma? ¿O a pisar arrogante este desdichado cadáver, como la ingrata hija al de su padre Tarquino? (I, XIV, 166)

Vayamos ahora un poco atrás en la escena: Vivaldo, el caballero socarrón con quien don Quijote conversa en el camino al entierro, ha rescatado del fuego uno de los poemas de Grisóstomo: el mozo le había pedido a Ambrosio que los quemara, y la hoguera es un ritual funerario más frente al cuerpo del difunto, mientras se termina de cavar su sepultura de “gentil”. El amigo de Grisóstomo protesta por la imprudencia de Vivaldo, pero cede a su iniciativa de leer el poema en voz alta. Cuando se anuncia el título, “Canción desesperada”, Ambrosio confirma que se trata del último poema que escribió su compañero. La canción se inspira en un género italiano de raigambre petrarquista, la *canzone disperata*, que se caracterizaba por su desmesura: si en Petrarca el amor es un sentimiento paradójico, pues produce gozo y dolor, y el amante se configura como un masoquista, en la *canzone disperata* el sufrimiento borra casi por completo todo aspecto positivo del amor y se recurre, en consecuencia, a imágenes tremeundas y catastróficas: en parte de allí provienen las invocaciones de Grisóstomo a los animales salvajes y de mal agüero, junto “con toda la infernal negra cuadrilla” (I, XIV, 161 [v. 27 del poema]), para solidarizarse con su malestar amoroso; en parte de allí vienen sus reclamos violentos y sus amenazas suicidas —en su caso no sólo poéticas ni un mero chantaje. En parte de allí proviene su incongruente e injusto retrato de Marcela: es tan así que, cuando Vivaldo termina de leer el texto, celebrado por los hombres que han asistido al entierro, él mismo cuestiona la pertinencia de los versos, pues contradicen la fama de honesta y recatada que tiene la muchacha: es su voz de *nuevo* testigo —como le llamé al principio de este trabajo— la que nota las incongruencias en el retrato monológico y sesgado que Grisóstomo, sus amigos y los hombres de la aldea han hecho de Marcela. Ambrosio concede:

—Para que, señor, os satisfagáis desa duda, es bien que sepáis que cuando este desdichado escribió esta canción estaba ausente de Marcela, de quien él se había ausentado por su voluntad, por ver si usaba con él la ausencia de sus ordinarios fueros; y como al enamorado ausente no hay cosa que no le fatigue ni

⁸ Aunque la heterosexualidad no es todavía una categoría existente en el siglo XVII, tanto las palabras de Wittig como de Torras son pertinentes, según creo, cuando las aplicamos a las expectativas familiares y reproductivas impuestas al género femenino, como trato de hacer aquí.

temor que no le dé alcance, así le fatigaban a Grisóstomo los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas. Y con esto queda en su punto la verdad que la fama pregona de la bondad de Marcela, la cual, fuera de ser cruel, y un poco arrogante, y un mucho desdeñosa, la misma envidia ni debe ni puede ponerle falta alguna. (I, XIV, 165-166)

Como se ve, la abyección de Marcela no es percibida como una afrenta de tipo sexual. Lo es a nuestros ojos en tanto que rechaza el mandato patriarcal que impone el sexo no como práctica femenina gozosa, sino como obligación marital y reproductiva. Pero su libertad pasa, en todo caso, por la abstención de su sexualidad, y no por su ejercicio. La abstención, el celibato no monjil, es su ejercicio contestatario, al tiempo que su recato y honestidad inhiben que se forme un retrato aún más condenatorio de su conducta.⁹ Al menor indicio en sentido opuesto, hubieran llovido sobre ella los lugares comunes de la mujer como incitadora al pecado. En cierto sentido están allí, pues haber roto el mandato de reclusión es percibido, precisamente, como una incitación al deseo masculino. Sin embargo, es tanta su claridad y su firmeza que logra ponerle un coto a esas otras condenas posibles. Lo anterior no quita, claro está, que sus acciones sean percibidas como violentas —en su caso, como crueldades, arrogancias y desdenes. Ello se fundamenta, en parte, en una compleja epistemología del amor, cuyo inicio podemos situar históricamente en el siglo XII en la Provenza, y cuyos efectos culturales, luego de múltiples adaptaciones en distintas épocas y latitudes, siguen sacudiendo nuestras relaciones sexoafectivas: el amor cortés. No es este un trabajo que busque ni requiera ahondar en las dinámicas propias de ese modelo amoroso. Diré sólo una cosa: en el amor cortés y sus transformaciones medievales y renacentistas, la ritualística del cortejo impone a la mujer rechazar, y varias veces, al amante que le ha declarado sus sentimientos. La lógica vasallática del amor cortés ve en ello una condición fundamental para que el caballero demuestre que es digno de recibir el amor de la dama, mediante su perseverancia, a pesar de los desdenes, y mediante el servicio de amor —su tributo simbólico al señor feudal que es la mujer. La amada, entonces, ha de decir que no hasta que el caballero ha demostrado, según sus exigencias, amarla de verdad, en parte para comprobar lo anterior y en parte para guardar su honra —para demostrar el celo con el que guarda su doncellez. Ha de decir que no, incluso, si desea ella también al caballero: su performance ritualístico la construye, entonces, como fría, como distante, como crüel (en la poesía amorosa hispánica este último es el adjetivo más común para hablar de la mujer, y casi siempre así, con diéresis, como para subrayarlo con su entonación —el poema de Grisóstomo no es la excepción, por cierto). Hasta que cede y se transforma en lo opuesto. La consecuencia cultural de esos modales amorosos es que el ‘no’ femenino se concibe como un ‘sí’ postergado: el ‘no’ de las mujeres no se toma en serio; y si llega a afianzarse definitivamente, mata. Es por ello que el ‘no’ sostenido por Marcela, ese monosílabo que se aferra a su naturaleza léxica, más allá de su pragmática amorosa, acaba con la vida de Grisóstomo, como el de Laureola acaba con la de Leriandro —aunque no de la misma manera, ya lo sabemos. En el caso que nos ocupa, hay, sin embargo, varias

⁹ Es posible que exista, como lo ha señalado ya María Stoope (189 y ss.) detrás de esa clase de celibato, un sustrato clásico —y ovidiano—, y que el personaje de Marcela sea una especie de Diana manchega y burguesa. Ambas, la diosa virgen y la doncella, rechazan a los varones; ambas eligen el mundo ‘natural’ —los bosques, las serranías— y la compañía femenina. Claro: también hay diferencias: Diana guarda su virginidad incluso mediante el asesinato, cuando mata a Acteón en venganza por haberla visto desnuda; Marcela no —aunque su comunidad parece pensar lo contrario (a lo mejor a sus ojos sería más bien otra coincidencia).

disonancias con respecto a ese modelo amoroso: no se trata, aquí, de un ritual entre dos amantes que saben desempeñar su papel de acuerdo con esos roles culturales. Más bien, es Grisóstomo —el noble, el estudiante y el poeta— quien requiebra a Marcela de acuerdo con esos rituales que la muchacha no sabe —o no le intrerresa— seguir. De hecho, hay una diferencia fundamental entre ella y la prototípica amada: si esta es cruel de entrada y afable después del prolongado cortejo, la pastora es afable de entrada y supuestamente cruel una vez que sus pretendientes le descubren “su intención”. Ello la vuelve doblemente cruel, “porque su afabilidad y hermosura atrae los corazones de los que la tratan a servirla y a amarla; pero su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse” (I, XII, 145-146), como hemos visto. Más que *donna angelicata*, entonces (cuyos desdenes son sólo la prueba, por más dolorosa que sea para el amante, de que en realidad encarna la virtud y la bondad máximas, y de que sostiene su honra para ceder sólo ante quien la merezca verdaderamente), Marcela se vuelve la endiablada, la no-mujer-basilisco, la no-mujer-pestilencia: aquella que, en vez de ennoblecer a los hombres que la siguen, los pone en riesgo de volverse pecadores irredentos, como Grisóstomo, el suicida. Y eso es peor que matar a secas. El adjetivo homicida, tal vez, se queda corto.

El basilisco da cuenta de sí

El capítulo XIV, el último de este episodio, tiene una estructura eminentemente polifónica. Si en los capítulos anteriores hemos sobre todo escuchado la versión de la comunidad masculina que ha sido testigo de la historia de Grisóstomo y Marcela, es en este capítulo donde se suman la mayoría de los demás puntos de vista diegéticos. El primero es el de Grisóstomo: su “Canción desesperada”, recordemos, da inicio al capítulo. El siguiente es el de Vivaldo, que, como nuevo testigo, pone algunos puntos sobre las íes, ante lo cual Ambrosio, que ya había dicho un par de cosas sobre su amigo y su desgracia en el capítulo XIII, reconoce —no sin antes vituperarla de otras formas— el recato de Marcela. La muchacha entra entonces en escena. Ante la violencia del recibimiento que le propina Ambrosio, ella responde:

—No vengo, ¡oh Ambrosio!, a ninguna cosa de las que has dicho [...], sino a volver por mí misma y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan; y, así, ruego a todos los que aquí estáis me estéis atentos, que no será menester mucho tiempo ni gastar muchas palabras para persuadir una verdad a los discretos. (I, XIV, 166)

El largo discurso de Marcela que sigue a estas palabras es una de las piezas retóricas más hermosas que se han escrito. En cierto sentido, por la manera en que apuntala y problematiza la renuncia absoluta que la muchacha emprende del mundo de los hombres, el discurso le otorga a Marcela una estatura de sujeto mayor a la de cualquier otro personaje del Quijote hasta ese punto de la novela —más allá de Sancho y don Quijote—, y la convierte en una de las heroínas más radicales de la literatura de su época. Marcela toma para sí lo que se pretendía solo privilegio de los hombres: la soledad y el raciocinio. Lo hace porque puede: tres buenos siglos antes de que Virginia Woolf teorizara sobre lo indispensable de la independencia económica para que una mujer se dedicase a lo que se le diera la gana, ya Marcela descubre esa libertad que da el dinero y la ejerce. En un mundo todavía determinado en buena medida por los designios de la *auctoritas* religiosa y

filosófica, Marcela —como el propio Cervantes o Montaigne (y el discurso de la muchacha tiene mucho de ensayístico, por cierto)— se atreve a usar su “natural entendimiento” para trastocar todos y cada uno de los designios sociales que quieren imponerle —entre ellos, por supuesto, los dictados por la ciencia y la filosofía, que aún dudaban de la capacidad femenina para pensar. De los hombres no espera mucho: les devuelve su responsabilidad por haberse enamorado de ella tan solo por ser hermosa (les dice, pues, que se hagan cargo ellos de sus emociones); esquivo los absurdos epítetos con que la nombran; y echa por tierra sus exigencias y demandas. También deja en claro cuál es la compañía que prefiere —la de los árboles; la de las zagalas.

Más allá de su belleza, el discurso logra tan tremendo impacto no solo por su construcción como pieza retórica independiente, sino por ser la respuesta a la visión que tenemos de la muchacha hasta entonces: la de esa cofradía o corporación masculina (el término es de Rita Segato) que la juzga por no ceder a sus designios.¹⁰ Esa visión tendrá su punto más alto en el poema de Grisóstomo, uno de los mejor logrados de cuantos pueblan el *Quijote*. Es excesivo y chocante, tremebundo y tosco, lúgubre y misógino. Pero esos adjetivos no van en detrimento de su ejecución como pieza artística, y menos como discurso novelesco, interpendiente de su contexto de aparición. No hay que perder de vista algo fundamental: en el plano de la ficción, lo ha escrito un suicida momentos antes de quitarse la vida. El poema es desgarrador como tenía que serlo. Es injusto con Marcela, como ya hemos visto, porque encarna la crisis del pensamiento masculino contra el que ella se rebela. Heredero de Salicio y Nemoroso, Grisóstomo abandona toda melodía platónica para hacer un ruido desbocado, como sus emociones. Si don Quijote es el reverso patético de la virilidad caballeresca, el pastor estudiante no lo es menos del sujeto masculino que habla en la poesía de desamor.¹¹

Pero volvamos al discurso. De una racionalidad casi silogística por momentos (como cuando desmonta la lógica masculina que impone sobre la hermosura femenina socialmente reconocible la obligación de corresponder a la atracción que produce), ha sido comparado, incluso, con una *summa* de ‘bachillería’;¹² es decir, con el discurso que debía pronunciarse para alcanzar el grado de bachiller. No obstante, es algo más que eso: no estamos solamente frente a palabras, sino frente a una actitud política, en el sentido de que planta el cuerpo para hacerle frente al oprobio. Y es que Marcela ha sido forzada a rendir cuentas. Más atrás he dicho que su discurso le da una estatura de sujeto mayor a la del resto de los personajes. Ello se debe, sin duda, a esa rendición: en *Dar cuenta de uno mismo*, Butler recupera —para luego complementarla con otras— la noción nietzscheana de que el sujeto surge de la interpelación del otro, específicamente en contextos de castigo y de justicia.

Si Nietzsche tiene razón, doy cuenta de mí mismo porque alguien me lo ha pedido, y ese alguien tiene un poder delegado por un sistema establecido de justicia. Me han interpelado, tal vez incluso me han atribuido un hecho, y cierta amenaza de castigo respalda ese interrogatorio. Y así, en una respuesta llena de temor, me ofrezco como

¹⁰ El término recorre varias obras o entrevistas de Segato, pero su formulación original está, hasta donde tengo entendido, en *Contra-pedagogías de la crueldad* (véanse la p. 46 y adyacentes).

¹¹ Los dos párrafos anteriores provienen, en buena medida, de un ensayo no académico que publiqué en 2020 en el *Periódico de poesía*, de la UNAM, enfocado en la función diegética de la poesía quijotesca.

¹² La “Lectura del capítulo XIII”, escrita por Javier Blasco e incluida en el segundo tomo de la edición del *Quijote* citada, así lo plantea.

un “yo” y trato de reconstruir mis acciones, mostrando si la que se me imputa se cuenta o no entre ellas. (Butler, 23)

Podrá pensarse que nadie obliga a Marcela a presentarse al entierro y rendir cuentas, pero hay otras formas de coherción en juego: la misma expansión de una versión abyecta de sí, y más en un mundo regido por el concepto de fama, es ya una forma de coherción. Lo es también el recibimiento de Ambrosio, que ocupa el papel de inquisidor frente a la pecadora. Surge así un ‘yo’ que recorre su vida actual y los ‘delitos’ que se le imputan. No vemos miedo en sus palabras, acaso porque no se encuentra frente a un tribunal verdadero, pero sí la necesidad enfática de construirse como un sujeto libre y reafirmar la moralidad de sus acciones; de construirse como sujeto pleno, algo que pasa por la renuncia a ser objeto en una sociedad como la suya. En eso radica su abyección, aunque Marcela parece no darse cuenta de lo abyecta que resulta esa libertad, y en definitiva no está dispuesta a asumir la responsabilidad de lo que esta, justamente por su atipicidad, ha producido. Si hay algo inmoral, parece decirnos, no viene de mí. De tal suerte, en su relato de sí misma teje también un retrato de los otros. Conviene citar *in extenso* la segunda mitad del discurso:

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos: los árboles destas montañas son mi compañía; las claras aguas destes arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos.¹³ A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras; y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo, ni a otro alguno el fin de ninguno dellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad. Y si se me hace cargo que eran honestos sus pensamientos y que por esto estaba obligada a corresponder a ellos, digo que cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura; 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? Si yo le entretuviera, fuera falsa; si le contentara, hiciera contra mi mejor intención y prosupuesto. Porfió desengañado, desesperó sin ser aborrecido: ¡mirad ahora si será razón que de su pena se me dé a mí la culpa! Quéjese el engañado, desespérese aquel a quien le faltaron las prometidas esperanzas, confíese el que yo llamare, ufánese el que yo admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito. [...] Este general desengaño sirva a cada uno de los que me solicitan de su particular provecho; y entiéndase de aquí adelante que si alguno por mí muere, no muere de celoso ni desdichado, porque quien a nadie quiere a ninguno debe dar celos, que los desengaños no se han de tomar en cuenta de desdenes. El que me llama fiera y basilisco déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este

¹³ Hace tiempo, David Huerta me hizo notar en sus clases la cadencia rítmica de esta frase, y la forma en que su condensación heptasilábica le dan un realce conceptual y sonoro. Acaso no se entiende sin esta cita, un poco anterior: “Y así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merezco ser reprehendida por ser hermosa, que la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado o como la espada aguda, que ni él quema ni ella corta a quien a ellos no se acerca.” (I, XIV, 168).

basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera. Que si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo, ¿por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato? Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda el que quiere que la tenga con los hombres? Yo, como sabéis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajenas; tengo libre condición, y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie; no engaño a este ni solicito aquel; ni burlo con uno ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene. Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera. (I, XIV, 168-170)

Siempre me impresiona, al volver a este episodio quijotesco, la reacción masculina ante las palabras de Marcela: si bien unos quedan admirados de “su discreción” (de su inteligencia, pues), otros, impermeables a sus palabras, hacen el ademán de seguirla, heridos “de la poderosa flecha de los rayos de sus bellos ojos [...], sin aprovecharse del manifiesto desengaño que habían oído” (I, XIV, 169). Los varones, en el fondo, no la escuchan, y siguen concibiendo el ‘no’ de Marcela como un mal pasajero. Es don Quijote quien los confronta y los frena, en uno de sus pocos actos heroicos con buena fortuna, amenazando con su espada a quien persiga a la pastora. Para el hidalgo, la aparición de Marcela viene a representar la oportunidad perfecta de performativizar su oficio caballeresco: antes, en el capítulo XI, ha dicho, en su “Discurso de la Edad Dorada”, que la orden de la caballería andante ha surgido, de hecho, en el tránsito de ese pasado idílico a la turbia Edad de Hierro, con el fin de proteger a las doncellas, que a partir de entonces corren el riesgo de ser violentadas por los hombres (se da a entender que esa violencia es de carácter sexual). Su curiosa interpretación del mito de la Edad de Oro, tan manido a partir del Renacimiento, se nutre, claro está, de la óptica paternalista que ve en la mujer el sujeto vulnerable perfecto para que el caballero varón pruebe su valía. Con todo, no está de más reconocerle a don Quijote que es el único allí presente que no sólo se sorprende de la discreción de Marcela, sino que alaba su discurso y, en su carácter de *nuevo* testigo (y por nuevo, más imparcial), se adjudica el papel de dictar sentencia, ante ese juzgado masculino, a favor de la mujer. Es el único, pues, que renuncia a formar parte de la cofradía masculina, que suele cerrar filas y no permitir el desacuerdo.

Marcela sabe hablar por sí misma, y la cita elegida, si bien larga, es más que elocuente. Me interesa, sin embargo, resaltar en él la presencia de un giro retórico especialmente importante en las luchas sociales del disenso sexual contemporáneas: la manera en que Marcela descontextualiza los insultos que se le han hecho, y los usa como una nueva categoría performativa de su identidad:

Butler llamará “performatividad queer” a la fuerza política de la citación descontextualizada de un insulto homofóbico y de la inversión de las posiciones de enunciación hegemónicas que este provoca. Así, por ejemplo, *bollo* pasa de ser un insulto pronunciado por los sujetos heterosexuales para marcar a las lesbianas como “abyectas”, para convertirse posteriormente en una autodenominación contestataria y productiva de un grupo de “cuerpos abyectos” que por primera vez toman la palabra y reclaman su propia identidad. (Preciado, 2002, 24)

La fiera, la basilisco, la crúel pide algo sencillo: si tanto daño hago, pues mejor déjenme en paz. Si soy como serpiente, como fuego o como espada, pues déjenme apartada, puesta lejos. Es un giro estratégico que encuentra en la abyección un espacio para resignificarse y dignificar simbólicamente su condición. “Prefiero mi nueva condición de monstruo a las de mujer u hombre, porque esa condición es como un pie que avanza en el vacío y señala el camino a otro mundo”, dice Paul B. Preciado (2020, 44). Y también: “El monstruo es aquel que vive en transición. Aquel cuyo rostro, cuyo cuerpo, cuyas prácticas y lenguajes no pueden todavía ser considerados como verdaderos en un régimen de saber y poder determinado” (2020, 45). El mundo del *Quijote* es un mundo en transición: transición que, en lo referente al género y el sexo, acabará deviniendo, siglos después, en las luchas sociales que todavía hoy buscan desmontar imposiciones milenarias, algunas de las cuales Marcela ya denuncia y contraviene. Presenciamos, pues, un testimonio literario de un problema moral aún vigente, en un estadio relativamente temprano —se trata de uno de los efectos convulsos de la modernidad—; es decir, un episodio donde se ve a las claras el choque entre los supuestos universales éticos y la emergencia de nuevas exigencias individuales o sociales, así como ciertas violencias derivadas de tal choque. Aquí pienso en Adorno, al menos según su empleo en la obra de Butler ya citada:

Adorno emplea el término *violencia* en relación con la ética en el contexto de las pretensiones de universalidad. Y propone una formulación más del surgimiento de ciertos tipos de indagación moral, de interrogación moral: “el problema social de la divergencia entre el interés universal y el interés particular, los intereses de los individuos particulares, en lo que va a constituir el problema de la moral”. ¿Cuáles son las condiciones en que se produce esa divergencia? Adorno se refiere a una situación en la cual “lo universal” no está en concordancia con el individuo ni lo incluye; la propia reivindicación de universalidad niega los “derechos” del individuo. (Butler, 15)

En el *Quijote*, en términos generales, no existe un narrador omnisciente que nos revele los pensamientos de los personajes: lo que presenciamos, casi siempre, es aquello que los personajes hacen o dicen. Sería erróneo, pues, entender todo el discurso de Marcela como una ventana a su interior. Debemos, en contraste, tratarlo como lo que es: una pieza retórica, compuesta con belleza y eficacia discursiva, cuya finalidad es conmover al auditorio. En su discurso, entonces, en el que se planta como sujeto frente al otro múltiple que la interpela, debe de construirse a sí misma en los términos más adecuados para lograr sus propósitos: que la dejen en paz y que no la condenen. Si en sus palabras se hace eco de la importancia social de la hermosura, con sus acciones contraviene todas sus leyes: puesto que la hermosura femenina ha sido tradicionalmente un objeto de consumo masculino, lo que ella hace es expropiar el valor social de su propio cuerpo, para reclamarlo como territorio privado. Es forzoso que afirme y confirme su recato, pero no sabemos en realidad cuáles sean sus deseos. Reconoce la “bondad” de las intenciones masculinas, cuando se refieren al matrimonio y no sólo al intercambio sexual, pero de igual forma las rechaza de manera tajante. “Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles” (I, XIV, 169), dice, reforzando en apariencia los prejuicios sociales que equiparan limpieza con recato y suciedad con libertad sexual —no hubiera podido ser de otra manera—, pero a la vez se insinúan allí otras equiparaciones implícitas: a lo mejor la limpieza está más bien en la compañía que elige, por sobre la masculina, que sería entonces la fuente de la suciedad —

papel asignado tradicionalmente a la mujer, como incitadora al pecado. Así, Marcela no sólo *deviene* pastora, sino que esa nueva identidad le permite transitar hacia otras: *deviene* zagala entre las zagalas, una vez que logra integrarse a ese nuevo grupo social más allá de su primera performance individual, árbol entre los árboles, espada y fuego alejados del mundo, serpiente o basilisco resignificados: en todo lo que escape a su categoría de mujer al servicio del hombre.¹⁴

Hasta ahora he tratado al personaje de Marcela como un valioso antecedente que, desde el siglo XVII, nos habla ya de lo convulsas que han sido las imposiciones sociales en lo referente al género y la sexualidad. Es igual de importante, sin embargo, mostrar que esa disidencia no se inaugura como tal con Marcela: si bien es más evidente cómo la configuración pastoril de Grisóstomo y sus compañeros se desprende de la literatura pastoril, hay también, en esa misma tradición, antecedentes importantes de la figura de Marcela. Aunque la novela pastoril se configuró en sus inicios, con la *Arcadia* de Sannazaro, como un mundo literario eminentemente masculino —tomando, también en ese sentido, la estafeta de la poesía bucólica clásica—, obras como *La Diana* (1559), de Montemayor, introducen en la diégesis pastoras mujeres que participan, con sus contrapartes masculinas, en complejos enredos amorosos (Fulana quiere a Mengano, pero Mengano quiere a Zutana que quiere a Perengano...), así como en intensas discusiones sobre la naturaleza misma del amor y sobre los roles asignados a cada género en la episteme renacentista. En ese contexto, encontramos varios personajes femeninos que reniegan de cómo los hombres interpretan y valoran sus palabras y acciones. Un ejemplo es la Selvaggia, de *La Diana* misma, que responde así a las acusaciones tópicas de Sireno, quien pregunta por qué las mujeres, según reza el aria, son tan “movibles”:

—Yo te digo, Sireno —dijo Selvaggia—, que la causa por que las pastoras olvidamos no es otra sino la misma por que de vosotros somos olvidadas. Son cosas que el amor hace y deshace; cosas que los tiempos y los lugares las mueven, o les ponen silencio. Mas no por defecto del entendimiento de las mujeres, de las cuales ha habido en el mundo infinitas que pudieran enseñar a vivir a los hombres, y aun los enseñaran a amar, si fuera el amor cosa que pudiera enseñarse. Mas con todo esto creo que no hay más bajo estado en la vida que el de las mujeres, porque si os hablan bien pensáis que están muertas de amores; si no os hablan, creéis que de alteradas y fantásticas lo hacen, si el recogimiento que tienen no hace a vuestro propósito tenéislo por hipocresía. No tienen desenvoltura que no os parezca demasiada; si callan decís que son necias, si hablan que son pesadas, y que no hay quien las sufra; si os quieren todo lo del mundo creéis que de malas lo hacen, si os olvidan y se apartan de las ocasiones de ser infamadas decís que de inconstantes y poco firmes en un propósito. Así que no está en más pareceros la mujer buena, o mala, que en acertar ella a no salir jamás de lo que pide vuestra inclinación. (Montemayor, 41)

Son palabras en las que ya resuenan las redondillas sorjuanescas del “Hombres necios”, y que tendrán otros ecos en la novela pastoril —en Gil Polo o en la *Galatea* cervantina, por ejemplo. Si Marcela se diferencia de esas otras pastoras literarias es por vía

¹⁴ La idea del devenir árbol de Marcela fue también propuesta, ahora por el escritor Ángel de León, en el curso que impartí en la Fundación para las Letras Mexicanas.

doble: por un lado, porque la muchacha manchega no es pastora, sino que, como he dicho ya, renuncia a su estado ‘original’ para performativizar esa nueva, y más libre, manera de vivir —gesto imprescindible para valorar lo contestatario del personaje—; por otro, porque la lucidez de Selvaggia y sus sucesoras proviene, en parte, de la experiencia misma del desamor, mientras que Marcela hace todo por sustraerse por completo de la dinámica amorosa y de los roles sociales asignados a su género, con lo cual se aleja de la gramática patriarcal, a la vez que asume y resignifica su condición de basilisco. Las palabras de Selvaggia, si bien la dibujan como una voz crítica indispensable frente a los excesos del desamor masculino, tratan más bien de enmendar las falsedades retóricas de la literatura y sociedad de su tiempo —falsedades que no asume ni resignifica—, pero sin dejar de participar en su gramática, como lo demuestra el relato de su propio predicamento amoroso. Con todo, es clara la línea que va de Selvaggia a Marcela, y cómo el personaje cervantino radicaliza, a la vez transgresora y heredera de una tradición, la crisis literaria de un sistema social. Acaso por ello la polémica que rodea a Marcela sea tan intensa —con el suicidio de Grisóstomo de por medio, acto inconcebible en la novela pastoril tradicional, donde la visión neoplatónica del amor no permitiría un exceso de esa magnitud.¹⁵

Hacia el final del capítulo, un nuevo poema intenta reducir esa polémica polifónica a su mínima expresión: el epitafio que será grabado en la tumba del suicida:

Yace aquí de un amador
el mísero cuerpo helado,
que fue pastor de ganado,
perdido por desamor.

Murió a manos del rigor
de una esquivia hermosa ingrata,
con quien su imperio dilata
la tiranía de amor. (I, XIV, 171)

De los tres testimonios que aparecen en el capítulo XIV —la canción de Grisóstomo, el discurso de Marcela y el epitafio escrito por Ambrosio—, este último es el único, dentro del mundo ficticio, que tiene asegurada la permanencia: los papeles del suicida han sido ya abrasados o lo serán, las palabras de Marcela nunca fueron escritas sino sólo emitidas oralmente, pero los mediocres ocho versos funerales serán grabados en piedra. De esa manera, se busca hacer a su versión —donde no caben el suicidio de Grisóstomo (que sus amigos nunca se atreven a nombrar) ni la inocencia de Marcela— la vencedora de esta amorosa batalla. Y lo hubiera sido, si no fuera por el sabio historiador que, para sorpresa de Sancho y don Quijote en la Segunda parte, parece haberlos seguido en sus aventuras, y que nos ha regalado el privilegio de conocer los puntos de vista de todos los involucrados. “Al novelista, según Cervantes, le atañe la presentación de los materiales necesarios para la formulación de un juicio; el fallo dependerá de la postura vital que se adopte” (Avalle-

¹⁵ Ya Cervantes, como muestra Avall-Arce en su introducción a la opera prima del alcaíno, se había alejado de los cánones pastoriles con el asesinato que sucede en su *Galatea*.

Agradezco la invaluable lectura de Sara Santa, quien, en una versión anterior de este artículo, me sugirió vincular a Marcela con los personajes pastoriles que la anteceden.

Arce, 1957, 198). Ya se ve cuál es mi fallo y cuál pienso que debe ser el camino hacia una revaloración del personaje de Marcela.¹⁶

La identidad nunca es algo estable: por eso, para Ricoeur, es una construcción narrativa que dura y se transforma a lo largo de la vida. La identidad, además, tiene una doble cara: es nuestra autodescripción, pero siempre en tensión dialéctica con la manera en que los otros nos conciben (o en cómo imaginamos que los otros nos conciben), nos juzgan, nos respaldan o nos interpelan. El *Quijote* es un ejemplo de esa inestabilidad: la identidad de don Quijote, o de Sancho, o de Marcela, está siempre sujeta a nuestras revisiones. Creo que el *zeitgeist* de nuestra época puede, entonces, saldar una cuenta pendiente: propulsar a Marcela al lugar que, según creo, le corresponde.

Hay que agarrar la espada. Hay que tocar el fuego.

¹⁶ El párrafo es casi una cita textual de mi libro *La poesía, señor hidalgo* (146).

Obras citadas

- Miguel de Cervantes Saavedra. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Galaxia Gutenberg / Centro para la edición de los clásicos españoles, 2012 (1605 y 1615).
- Álvarez, Emiliano. *La poesía señor hidalgo. Funciones de la poesía en el Quijote*. Ciudad de México, Universidad Autónoma de Guanajuato y Grañén Porrúa, 2019.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. “La ‘canción desesperada’ de Grisóstomo.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (1957): 193-8.
- . “Grisóstomo y Marcela (Cervantes y la verdad problemática).” En sus *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.
- . “Introducción”, en Miguel de Cervantes. *La Galatea*. Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- Deyermond, Alan. “Hacia una lectura feminista de la *Celestina*.” *Medievalia* 40 (2008): 74-85.
- Frenk, Margit. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Montemayor, Jorge de. *La Diana*. Ed. Juan Montero. Barcelona, Crítica, 1996 (1559).
- Preciado, Paul B. *Manifiesto contrasexual*. Madrid, Opera Prima, 2002.
- . *Yo soy el monstruo que os habla*. Trad. del autor. Madrid, Anagrama, 2020.
- Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2018.
- Stoopen, María. “La Arcadia profanada en la obra pastoril de Miguel de Cervantes.” En su *Cervantes transgresor*. UNAM, 2010, pp. 179-195.
- Torras, Meri. “El delito del cuerpo.” En Meri Torras ed. *Cuerpo e identidad I*. Barcelona, Edicions UAB, 2007.
- Wittig, Monique. “El pensamiento heterosexual.” En su *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona, Egales, 2006.