

Dulcinea se fue de viaje

Rosa Beltrán

Aldonza Lorenzo se convierte, bajo la mirada de don Quijote, en Dulcinea del Toboso. Es decir, el hidalgo cervantino es incapaz de ver a la mujer en su verdadero ser: él requiere exaltarla para, así, tener en ella un motivo que lo lleve a pelear por la justicia. La autora de El paraíso que fuimos analiza las representaciones culturales de la mujer en el contexto de la modernidad y hasta nuestros días.

Dulcinea es uno de los personajes más fascinantes de la literatura y uno de los más enigmáticos. Divertida, independiente y cínica cuando habla por boca de Aldonza Lorenzo, Dulcinea es sin embargo un personaje inexistente o, más bien, un personaje que sólo existe en la mente de don Quijote. Gracias a él ella es “virtuosa emperatriz de La Mancha, de sin par y sin igual belleza”, la dama más hermosa sobre la faz terrena cuya hermosura deben proclamar aun sin conocerla propios y extraños, tal como ocurre con los mercaderes a quienes se encuentra don Quijote. Dulcinea es el ejemplo de la reverencia y el amor incondicional, de las cualidades que han de constar no sólo al enamorado sino a todos aquellos con quienes este se topa en su camino. Dulcinea es también un símbolo de fe.

Cuando en el capítulo XXXII de la segunda parte, la duquesa pregunta si en verdad existe Dulcinea o no, don Quijote responde: “Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo”.

Qué mayor prueba de amor puede haber que no necesitar dar fe de la existencia del ser amado. A don Qui-

jote le basta con ver a su dama como esta debe ser para él, lo mismo que ocurre con quien se enamora. ¿Quién de nosotros aceptaría que un desconocido viniera a decirnos que el objeto de nuestro amor es todo lo contrario de lo que vemos en él? ¿Y qué sentido tendría atender a esa razón? El enamoramiento es ese estado fatal en que se suele ver al prójimo mucho mejor de como es y se descubre en el amado o amada cualidades que no hay que demostrar. El enamoramiento requiere de la prueba contraria a la de santo Tomás, porque no necesita ver para creer. Creer es suficiente prueba para quien quiere ver.

Los enamorados suelen fantasear con la idea de que el mundo encuentra en su objeto amoroso lo mismo que ellos ven. En un acto extremo, como lo son todos en él, don Quijote obliga a unos mercaderes a quienes se encuentra a jurar que Dulcinea es la dama más hermosa sobre la Tierra. Los mercaderes se niegan a afirmar tal cosa porque dicen no conocer a dicha dama. ¡Pero cómo!, se indigna el Hidalgo. Y en una lección de superioridad moral, don Quijote afirma que no tiene ninguna gracia decir de una mujer hermosa que es hermosa. El verdadero mérito, afirma, está, sin verla, en “creer, confesar,

afirmar, jurar y defender” que lo es. De esta afirmación depende que el amante pueda inspirarse para ser quien es.

¿Cuándo nació la idea de la mujer como inspiración? ¿Cuándo se pensó que ella podía ser el impulso que da fuerza al hombre para llevar a cabo sus tareas más nobles y heroicas?

El primer atisbo está en lo que llamamos *amor cortés*, una construcción del siglo XII que pervive más o menos tamizada hasta nuestros días. Este estilo amoroso (cuyos orígenes se remontan al *Ars amatoria* de Ovidio) está presente en las canciones de los trovadores y los sonetos de Petrarca y es el centro temático de obras como *Lancelot* y *Tristán e Isolda*. En ellas es palpable la sumisión del caballero por la dama, la idea del sufrimiento gozoso, el principio de que la dama debe ser distante y fría y prohibida y debe darse a desear. Se trata de un amor adúltero o, cuando menos, de un amor imposible que está sujeto a esta condición para que el amante demuestre devoción y reconozca su inferioridad. Una forma de sentir construida hace nueve siglos. Un modo de relación que cambió la historia de Occidente para siempre.

Las variantes de ese uso amoroso que vemos hoy día son en realidad una herencia viva que permea nuestros actos y nuestros sueños. Es casi increíble pensar que una idea se apodere de un grupo humano y una época de tal suerte que se perpetúe y la sintamos como algo biológico más que cultural. Nadie podría vivir la experiencia amorosa hoy día sin acudir a esos modelos. Y no nos enamoráramos si no vivieran hasta nuestros días estas antiguas formas de cortejo.

Aunque no se haya leído la poesía petrarquista, aunque no se conozca su influencia en la poderosa lírica española (y novohispana) que la encarna, el contenido de esas frases está presente en los enamoramientos de cada uno de nosotros, los herederos de la lengua española —y de las lenguas romances— en Occidente. Ese contenido aparece transfigurado en poemas posteriores y canciones y en los consejos y relatos orales que pasan de una generación a otra. Es inquietante saber que nos enamoramos por boca de otro. Y, más inquietante aún, explorar el modo en que esos usos amorosos nos condicionan y han condicionado a nuestras madres, abuelas, bisabuelas y demás “ancestras” hasta llegar a la inexistente Dulcinea.

Y es inquietante también pensar en cómo es que esos deseos han llegado hasta hoy. Las ideas, afanes, conductas, sentires son también experiencias culturales que revisten formas específicas con que acompañamos los impulsos de nuestra biología. No actuaríamos como actuamos si no hubiéramos heredado esos aprendizajes. Pero entonces, ¿ese torrente de pasión, y la entrega incondicional y todo ese sufrimiento vivido cada vez que amamos han sido en vano? Según el escritor norteamericano Don DeLillo, si no hubiéramos aprendido la lección del amor

a través de la literatura, el cine, la música y las relaciones humanas, ni siquiera seríamos capaces de enamorarnos.

Dulcinea no es sólo un personaje que nos hace reír con cierta ironía; era ya un sueño soñado por quienes antecedieron al Caballero de la Triste Figura. Antes de serlo, Dulcinea se dividía en dos. No Aldonza Lorenzo, esa fregona dentro de la que cabe una dama sino alguien anterior: la personificación de lo oscuro y lo siniestro en contraposición a la deidad femenina a la que ninguna mujer de carne y hueso puede compararse. En Occidente, ya desde la mitología clásica y la *Biblia* la cima con “s” de las mujeres no puede ser mayor: las mujeres provienen de lo bajo y harán caer al hombre aun más bajo.

Leo un párrafo del espléndido libro *El diablo y Cervantes*, de Ignacio Padilla, que lo confirma:

A la imaginación misógina de Horacio, Virgilio, Tíbulo o Luciano, los pensadores cristianos añaden poco a poco numerosos pasajes veterotestamentarios y apócrifos no menos drásticos que señalan a la mujer como la principal culpable de la expulsión del Paraíso. A la insistencia de la escolástica por repartir lo conocido en inconciliables oposiciones aristotélicas, se sumará la falsa idea de que las mujeres constituyen una minoría no sólo espiritual, sino



Maica Nois, *Dulcinea*, 2015



Maku, *Dulcinea*, 2015

incluso estadística. Convencidos de que la mujer está llamada a regir en un mundo alternativo que podría resultar amenazante para el hombre, los miembros de una sociedad engañosamente patriarcal se repiten hasta el cansancio que la mujer es no sólo físicamente débil, sino flaca de voluntad, dada a la murmuración, proclive a interesarse demasiado por el poder que extraoficialmente le brinda su estrecho contacto con la esfera doméstica y, por todo ello, más propensa que el hombre a dejarse seducir por las fuerzas del Maligno.

En el periodo medieval que se afana en mostrar a la mujer como el símbolo de la tentación y el pecado (el ser diabólico por naturaleza que encarna la maldición de Eva) surge también para las clases altas, de un modo no ligado a la economía, el ideal amoroso que justificará el sentido de que los hombres estén obligados a luchar y vayan a la guerra. ¿De un modo no ligado a la economía? Esto dicen los libros de historia de la cultura. Pero yo no estoy tan segura de que el poder del dinero o, más precisamente, el poder y el dinero no estén detrás de esta rara idea de que una mujer sin hacer nada más que darse a desear (o seguramente haciendo un poco más,

fuera de la literatura, en la realidad) se vuelva el motor que impulsa a los hombres a salir a luchar, a participar en la guerra. En la Antigüedad y hasta la Edad Media, porque lo mandaba su señor. Hoy porque lo manda un gobierno, es decir, otro señor.

En el espléndido libro de Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, la idea de que la mujer va cambiando su rol como figura inspiradora de distintos sentimientos en los hombres es clara. Y más clara aun es la manera en que ese distinto rol se muestra en la pintura y escultura, es decir, en el arte de las distintas épocas. Las esposas que aparecen en los cuadros europeos de los siglos XVII y XVIII muestran a las mujeres en distintas faenas, como podrían aparecer varias de las campesinas del *Quijote*, portando los ropajes con que dan cuenta de su dedicación a labores “rudas”, del campo. Don Quijote podía ver a algunas de esas mujeres, como otros veían a la pastora Marcela, bella hasta ser capaz de desquiciar a un hombre y no obstante lejanísima de una dama, ejecutando las labores propias de su oficio. En cambio, don Quijote no podía ver a Dulcinea como Aldonza Lorenzo, fuerte e independiente, ayudando a sacar adelante los negocios familiares, ganándose la propia vida.

Esa “imposibilidad de ver” que en don Quijote obedece a un plan de su autor, Cervantes, es un fenómeno al que no obstante estamos sometidos hombres y mujeres como cultura. Si don Quijote “no puede ver” en Dulcinea a otra mujer más que la que sus ojos le muestran, el fin del siglo XX y lo que va del XXI no puede ver a ninguna mujer más que en las representaciones de mujeres delgadísimas. Mujeres lánguidas, pálidas, enfermas, expuestas en cuadros y pasarelas; mujeres talla cero, cuanto más débiles más apetecibles. Las vampirizables hijas de Drácula del XIX vuelven por sus fueros y encarnan en las anoréxicas modelos Calvin Klein de fines del siglo XX y principios del XXI.

No obstante, no siempre fue así.

Después del periodo del amor cortés y tras los siglos subsecuentes de mujeres ingeniosas, juguetonas, discutidoras y nada espantadizas de la pintura de Frans Hals y de otros pintores del XVIII, antes de que llegara el culto a la invalidez, algunas de las más descaradas expresiones de desconfianza y enemistad masculina hacia las mujeres comienzan a surgir. La explicación es que la llegada de una época industrial y mercantil necesitaba nuevas normas de convivencia y nuevas formas de vida. Y otra vez, campeando sobre el estandarte de la mujer vemos asomar a la roedora economía.

El siglo XIX es la época de las ideas, invenciones y descubrimientos. Es la época de la expansión colonial, la era de los grandes naturalistas. El mundo crece y se ensancha en su sentido físico más literal: el propio Darwin se embarcó en el *Beagle*, en principio, para llevar a cabo una serie de medidas cronométricas que ayudarían a

trazar el plano exacto del orbe. El siglo XIX, sobre todo el inglés, es el tiempo en que el hombre se dirige a la gloria del “industrialismo”. En efecto, como recuerda Dijkstra, el mundo industrial del siglo XIX no inventó lo que vino a llamarse “la batalla de los sexos”. Esta data de mucho tiempo atrás, y es tan antigua como tema literario como los “denuestos del agua y el vino”. Pero en el siglo XIX, con el desarrollo económico, los hombres se vieron inmersos en empleos y negocios que precisaban la obtención de créditos y para obtenerlos un caballero era o debía aparentar ser sus posesiones:

La valía de cada uno la determinaba lo que decía, y las palabras que se decían se corroboraban con la evidencia de lo que se veía. Las esposas que antes, vestidas de faena, habían ayudado a sacar adelante los negocios familiares, pasaron a ser ornamentos: cuantos más metros de seda, encajes y brocados pudieran llevar encima, cuanto más lujosos pareciesen sus recién adquiridos carruajes, cuanto mayor fuera su capacidad económica para mantener lo que Veblen llamaría más tarde “ocio llamativo” más probable sería que sus maridos se asegurasen el crédito que necesitaban para su próxima empresa de negocios.

De modo que el que seduce ya no es un caballero en armadura, es un caballero en traje y puños blancos e impecables, con una esposa que corresponda a su estatus recién inventado y próximo a adquirir. Con una variante. Dulcinea es inspiración, es pretexto, es justificación de las proezas del Caballero Andante pero de ningún modo responde por los actos de su señor. Ella no da cuenta ni tiene que ver con lo que haga o deshaga don Quijote; él pagará por sus propios actos. Dulcinea no tiene a su cuidado al caballero ni tiene más compromiso moral que existir. Esto puede resultar algo desapegado y un mucho desigual en comparación con el papel que tienen las mujeres en la relación amorosa con los hombres en siglos posteriores, es verdad. Pero, si nos detenemos un poco, puede resultar también bastante cómodo. Incluso ventajoso, hasta cierto punto. El discurso del amor cortés es una maquinaria poderosa que como he dicho cambió formas de relación y comprensión del mundo, y aunque las más de las veces ocurriera en un plano retórico y literario, este tipo de mirada masculina favoreció una idealización de la mujer que la paralizaba a la vez que la entronizaba, es cierto, pero, por ello mismo, la liberaba de tener que dar cuenta de la conducta de otro.

Muy pronto, esto deja de ser así. En el siglo XVIII a la mujer se le encargará ser “eficiente vasalla al cuidado y alimentación del alma de su esposo” (Dijkstra). Con *Pamela*, de Samuel Richardson, nace la imagen de la mujer como salvaguarda casera del alma del hombre. Para cuidar del alma de su amado, la mujer tiene que ser ejem-

plo de virtud y carecer de todo indicio de frivolidad espiritual. El camino más directo para asegurarse la inaccesibilidad física de la mujer fue sacarla de la venta donde habitó Dulcinea, quitarle cualquier vestigio de energía física, olvidarse de ligarla a travesuras o risas tabernarias, rodearla de niños a los que criar y cuidar y “desarrollar el nuevo culto a la llorosa vida doméstica femenina” (Dijkstra). Reputación en vez de belleza; virtud en lugar de albedrío. He aquí a la nueva Dulcinea despojada de libertad y desparpajo, de descaro y suprema alegría, despojada en fin de todo aquello que apreciamos en la libérrima Aldonza Lorenzo convertida a la vez en Dulcinea del Toboso gracias a la ceguera del Caballero de la Triste Figura.

A fines del XVIII y principios del XIX, los hombres animan a las mujeres a ser felices con su nuevo papel. Tal como ocurrió con el *amor cortés*, a través del discurso literario y pictórico quienes detentan la cultura ahora tratan de convencerlas de que es magnífico permanecer inmóvil y encerrada; de que lo mejor que podía ocurrirles a las mujeres, luego de haberse ocupado de las labores propias de su sexo durante la jornada, es ocuparse de salvar la omnipotente pero inconstante alma de los hombres.

No me resisto a transcribir la cita de Horace Bushnell en *El sufragio de las mujeres: la Reforma contra la naturaleza*, para que vean ustedes de qué modo eran estas persuadidas a meterse en su propia cárcel y sentirse felices por ello:

Ay, si nuestras mujeres pudiesen darse cuenta de lo que están haciendo, de qué superiores grados de belleza y poder detentan, y de hasta qué extremo se elevan por encima de la igualdad con los hombres mientras conservan su pura atmósfera de quietud y su campo de paz; si se dieran cuenta de cómo crean un reino en el que los pobres luchadores magullados, con sus pasiones amargas y sus mentes marcadas por el error —sus odios, rencores y ajadas ambiciones— pueden penetrar, para ser calmados y civilizados y recibir alguna caricia de la angélica mujer, entonces creo que muy difícilmente podrían faltarle el respeto a su subordinación como mujeres.

Son muchos y muy representativos los textos literarios y pictóricos que muestran cómo aquella Aldonza Lorenzo vuelta Dulcinea alguna vez, se convirtió en la salvaguarda de las pasiones irrefrenables de los hombres (ya sabemos, en el ideario machista el hombre nunca tiene la culpa de nada, la culpa es siempre de su condición viril); cómo se convierte en el hada del hogar, en la dulce y solícita ama de casa que espera al marido con un pay de manzana recién hecho y un par de pantuflas en la mano —escena típica del cine norteamericano de los cuarenta—, o en la mujer de lágrima trémula que es-

pera al infiel marido para verlo llegar despeinado, borracho y manchado de carmín y mostrarle entonces, dolida, el cuarto donde duermen sus hijos —escena típica del cine mexicano de los cuarenta y cincuenta.

La tercera mujer, de Gilles Lipovetsky, es un recorrido por la representación de la mujer como un cuerpo uniforme. En su libro, el filósofo francés prueba cómo desde hace siglos, y cada vez más a partir del XVIII, la mujer es valorada como ser sensible destinado al amor; cómo es ahora ella quien representa la encarnación suprema de la pasión amorosa, del amor absoluto y primordial. Ya no es el hombre el encargado de sufrir la sumisión del amor; ya no será él el atormentado, sino ella.

Es obvio que hay un largo camino entre estas representaciones de la mujer y las actuales; entre las Emma Bovary y las Anna Karenina del siglo XIX, entre *Monja, casada, virgen y mártir* o *María*, de Jorge Isaacs, y las protagonistas del siglo XX. Hoy día son muchas las obras donde las mujeres se reapropian de antiguas narrativas para reinterpretarlas. Pero, a veces, son también los hombres quienes lo hacen y vuelven a sentar las bases del nuevo modelo de mujer con el que las propias mujeres se identifican. Pensemos en la heroína de la famosa tri-

logía *Millenium* del escritor sueco Stieg Larsson. El modelo de mujer que propone en sus tres entregas (la cuarta es una entrega póstuma) fascina tanto a los lectores como, y sobre todo, a las lectoras. La protagonista de *Los hombres que no amaban a las mujeres*, Lisbeth Salander, es un nuevo prototipo de mujer.

Turbadora, incontrolable, socialmente inadaptada, con todas las partes del cuerpo tatuadas o bien perforadas por piercings. Todo esto hace de ella una suerte de proscrita, de réproba social. Pero pese a haber sido víctima del abuso de los hombres tiene “extraordinarias cualidades como investigadora, entre ellas una excelente memoria fotográfica y un extraordinario dominio informático que le permitirán encontrar lo inencontrable, es decir, le permitirán ejercer la justicia por su propia mano y hacerlo como si dijera ‘un dos tres por mí y por todas mis compañeras’”.

No obstante, abundan los modelos de un tipo y de otro. Y ambos son leídos con la misma fascinación. El libro superventas de editorial Random House Mondadori es un libro que ofrece una visión de la mujer anacrónica y para algunas lectoras como yo, inconcebible y casi indignante. Cuando le pregunté a Roberto Banchik cómo habían elegido publicar *Cincuenta sombras de Grey* y si sabía del éxito comercial que tendría este bodrio, me contestó: “es un libro que pasó con 10 de calificación la escandalla”. Me explicó que la escandalla es una suerte de examen que se aplica a los libros donde se toman en cuenta muchos factores, entre ellos el tipo de lector al que está destinado y la repercusión que el libro tendrá para sus lectores. Era fácil prever el éxito de *Cincuenta sombras*, me dijo. Por qué, pregunté. Porque iba dirigido a las mujeres lectoras y porque responde a una fórmula predecible que les fascina: “Batman se coge a Cenicienta”.

Las ideas, los libros, afectan percepciones y emociones; determinan formas de vida y conducta. Y esto es lo maravilloso. Descubrir que la literatura sí afecta vidas y sí determina la manera en la que miramos el mundo. Y por esto, en esta ocasión única en que estamos leyendo en conjunto *El Quijote*, quisiera ir más allá de la “guerra de los sexos” para preguntarnos cómo sobrevive un cuerpo y qué elementos hacen que la percepción de ese cuerpo perviva en nuestro imaginario. Mientras no sabemos que es falso que las mujeres sean un grupo identificable de una sola vez y para siempre, el cuerpo de las mujeres seguirá siendo un territorio bajo sospecha. Un territorio construido por un ideario que las mujeres hemos adoptado como una definición natural.

Apenas terminó su actuación, Dulcinea se fue de viaje. Son muchos los papeles que ha adoptado desde entonces. Pero algo se ha mantenido inalterable en ella y este para mí es el misterio más grande. Que no ha dejado de ser producto de la imaginación de un hombre. **U**



Lourdes Lacalle, *Dulcinea*, 2014