



Lingüística y Literatura

ISSN: 0120-5587

revistalinylit@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Uparela Reyes, Paola  
ESTIGMAS Y PARADIGMAS DE LOS ENCANTOS Y ENCANTAMIENTOS DE  
DULCINEA

Lingüística y Literatura, núm. 67, enero-junio, 2015, pp. 91-104  
Universidad de Antioquia  
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548641006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# **ESTIGMAS Y PARADIGMAS DE LOS ENCANTOS Y ENCHANTMENTS DE DULCINEA\***

Paola Uparela Reyes  
University of Notre Dame, Estados Unidos  
*puparela@nd.edu*

Recibido: 31/08/2014 – Aceptado: 20/11/2014

**Resumen:** Dulcinea no es simplemente la princesa ni Aldonza Lorenzo como se ha asumido por décadas. Las diferencias entre el ideal de don Quijote y su entorno detonan la aparición de diferentes mujeres a manera de Dulcineas apócrifas. Este ensayo analiza la ambigüedad con Aldonza, la aparición de Dulcinea Encantada al principio de la Segunda parte, el sueño en la Cueva de Montesinos, y la función de Dulcinea como justificación de las acciones del caballero andante. Dulcinea en el imaginario de Sancho, Dulcinea Encantada, y la empresa por desencantarla, presentan un personaje opuesto al ideal: Dulcinea es rústica, grotesca, abyecta y monstruosa.

**Palabras clave:** Dulcinea, encantamiento, monstruosidad, Aldonza, princesa.

## **STIGMAS AND PARADIGMS AROUND DULCINEA'S ENCHANTMENTS**

**Abstract:** Dulcinea is not simply the princess or Aldonza Lorenzo as critics have assumed for decades. The ambiguity between don Quixote's ideal and the novel triggers the appearance of women as apocryphal Dulcineas. This paper analyzes the ambiguity with Aldonza, the appearance of the Enchanted Dulcinea in the beginning of the Second part, the dream in Montesinos' Cave, and the function of Dulcinea as justification of the knight errant's actions. Yet, Dulcinea as imagined by Sancho, the Enchanted Dulcinea, as well as the wish for her disenchantment, introduce a character opposed don Quixote's ideal: she is rustic, grotesque, abject and monstrous.

**Keywords:** Dulcinea, enchantment, monstrosity, Aldonza, princess.

---

\* Artículo de reflexión. Este artículo fue posible gracias a la lectura detenida y crítica de profesora Encarnación Juárez-Almendros de la Universidad de Notre Dame (Estados Unidos), quien me orientó en el análisis de las representaciones de las figuras femeninas a partir de teorías del cuerpo y de discapacidad. Asimismo, agradezco a la Profesora Amalia Iriarte de la Universidad de los Andes (Colombia), con quien realicé mis primeras aproximaciones a Cervantes y al personaje de Dulcinea.

*En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó  
la vida eludiendo a la mujer concreta.*

*Prefirió el goce manual de la lectura, y [...] embestía a fondo uno de esos vagos  
fantasmas femeninos, hechos de virtudes y faldas superpuestas, que aguardan al  
héroe después de cuatrocientas páginas de hazañas, embustes y despropósitos.*

*En el umbral de la vejez, una mujer de carne y hueso puso sitio al anacoreta en  
su cueva [...] entraba al aposento y lo invadía con un fuerte aroma de sudor y  
de lana, de joven mujer campesina recalentada por el sol.*

*El caballero perdió la cabeza, pero lejos de atrapar a la que tenía enfrente, se  
echó en pos a través de páginas y páginas, de un pomposo engendro de fantasía  
[...].*

Juan José Arreola, «Teoría de Dulcinea».

Con la publicación de la Segunda parte de *El Quijote* (1615) se ha difundido una forma, a lo sumo dos, de interpretar y representar a Dulcinea. La tendencia ha sido interpretar a «la sin par» a partir de la imagen de Aldonza Lorenzo que aparece recurrentemente durante la Primera parte (1605). Sin embargo, Dulcinea no es simplemente la princesa, ni Aldonza Lorenzo, como se asumió por décadas. Estos son imaginarios constituidos como paradigma que han predeterminado y afectado las lecturas que se han hecho de la novela a posteriori. Por tanto, es necesario preguntarnos por las formas en que Dulcinea aparece y es creada e imaginada a lo largo de toda la novela: ¿Cómo es realmente vista Aldonza por don Quijote y por Sancho? ¿Cómo ayuda o destruye la aldeana el imaginario idealizado de la princesa? Y finalmente ¿Cómo es Dulcinea y qué imaginarios se crean alrededor de este personaje durante la Segunda parte de la novela en donde don Quijote ha roto definitivamente la ecuación Aldonza=Dulcinea? Con el propósito de dar respuesta a estas cuestiones propongo analizar cómo la ambigüedad entre el ideal y el referente diegético detona una serie de interpretaciones y creaciones de diferentes mujeres, a manera de Dulcineas apócrifas, por parte de otros personajes de la novela durante la Segunda parte. Para poner en evidencia estas representaciones del personaje analizaré los orígenes de Dulcinea y de la ambigüedad con Aldonza Lorenzo; la escena de las tres labradoras como punto de fractura de la novela y origen de Dulcinea encantada; las imágenes del sueño en la Cueva de Montesinos y su relación con las condiciones emocionales y físicas de don Quijote; y finalmente, la función del personaje dentro de la novela como soporte y justificación de todas las obras del caballero andante. Dulcinea según el imaginario de Sancho, la presentación de Dulcinea Encantada y la empresa por desencantarla, nos confrontan con un personaje opuesto al ideal: Dulcinea es rústica, grotesca, abyecta y monstruosa.

## 1. ¿Quién es Dulcinea? El origen de un paradigma

Dulcinea es una invención de don Quijote que debe obedecer al ideal de belleza como los libros de caballerías lo mostraban; de ahí el epíteto de «la sin par»: una princesa de «hermosura sobrehumana», pues «sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas» (Cervantes, 2005, p. 115). De manera contradictoria, al mismo tiempo en que don Quijote describe a Dulcinea a través de metáforas que tienden a deshumanizarla, él cree pertinente tener un referente externo y del mismo nivel diegético para darle verosimilitud a su historia. Para ello piensa en la conocida aldeana Aldonza Lorenzo de quien —Cide Hamete Benengeli nos cuenta— don Quijote había estado por un tiempo enamorado. Don Quijote a lo largo de los primeros capítulos parece no ver contradicción entre la aldeana y el ideal de princesa hasta que Sancho Panza, incrédulo frente a la existencia de la «tal» Dulcinea, entiende que su amo se refiere a la aldeana que él bien conoce: «—¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?» (Cervantes, 2005, p. 242). Sancho descubre un referente real escondido bajo un nombre inventado; esto le aclara el panorama y le hace pensar en la labradora cada vez que don Quijote se refiere a Dulcinea, excluyendo de su imaginario las características de la princesa idealizada.

La posible equivalencia Aldonza-Dulcinea llega al punto más álgido en la Sierra Morena una vez que Sancho afirma haber visto a la dama en su encomendada misión de llevar la carta escrita por el loco furioso; compleja paradoja de escribir una carta a una mujer que, como el caballero afirma, no sabía leer ni escribir. El analfabetismo, como una suerte de incapacidad-discapacidad lleva al lector a pensar en Aldonza, quien probablemente tiene poca educación. Sin embargo, no es de asombrarnos que la figura femenina en la literatura del Siglo de Oro —por no mencionar muchas otras épocas— era representada bajo los preceptos infundidos por Aristóteles y Galeno que eran recopilados y traducidos como parte del ejercicio humanista propio del Renacimiento. Para estos pensadores clásicos la mujer era definida a partir de un cuerpo incompleto, inverso e incluso deforme, con relación al modelo de perfección representado por la figura masculina, como lo señala Margrit Shildrick (pp. 31-35). Aristóteles y Galeno consideraban que el hombre era superior por tener características que indicaban superioridad: cuerpo caliente, seco, portador de la semilla primordial y completo anatómica y ontológicamente; todos estos axiomas que no eran comprobados ni explicados científicamente (pp. 31-35). El estudio de Shildrick en torno a las

formas de concebir el cuerpo especialmente femenino a lo largo de siglos de axiomas y paradigmas permite pensar que para el mundo clásico y para la modernidad temprana la mujer era la representación por antonomasia de la discapacidad —una suerte de *proto-disability*— informado por creencias frente a las cuales no había discusión y que pintaban con coherencia y orden el mundo social y biológico. En este sentido, para don Quijote tanto la mujer corriente (Aldonza) como el ideal (Dulcinea) podían ser, o sencillamente eran, analfabetas sin que se añorara en ellas habilidades cognoscitivas.

En la Sierra Morena, luego de que el escudero le cuenta a don Quijote los sucesos de su aventura hacia el Toboso para encontrarse con la dama y entregarle la carta —historia inventada por Sancho al querer ocultar que la había olvidado, que no había memorizado su mensaje y que no hubo tal encuentro—, la ecuación Dulcinea = Aldonza es destruida por el Caballero Andante. La relación entre las dos formas de representación llega a su punto máximo cuando Sancho crea su primera descripción de Dulcinea:

—No la hallé [...] sino ahechando dos fanegas de trigo en un corral de su casa [...] ella estaba en la fuga del meneo de una buena parte de trigo que tenía en la criba, dijome: «Poned, amigo, esa carta sobre aquel costal, que no la puedo leer hasta que acabe de acribar todo lo que aquí está». (Cervantes, 2005, p. 310)

Al ver don Quijote que las descripciones que Sancho da de Dulcinea no concuerdan con las esperadas de la «sin par» Dulcinea del Toboso, el amo invita a su escudero a ver las cosas de otra forma; a ver el mundo y a Aldonza de acuerdo con los libros de caballerías: «—Pues haz de cuenta —dijo don Quijote— que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos» (Cervantes, 2005, p. 310). De esta manera don Quijote se aleja definitivamente de una posible equivalencia entre la aldeana y Dulcinea. El amo no vuelve a mencionar a Aldonza Lorenzo y rechaza su equivalencia cuando, en ciertos momentos de la Segunda parte, el escudero intenta relacionarlas de nuevo.

Para el Caballero de La Mancha, Aldonza no solo deja de ser el referente que podría encarnar el ideal. Él mismo empieza a verla como la representación de lo burdo, lo rústico y lo poco femenino, y a alimentar así una fuerte repulsión hacia ella que se evidencia en la Segunda parte, como expondré en el siguiente acápite. Por el momento cabe señalar lo sugerente que resulta el nombre de Aldonza; un nombre que se convirtió en un estigma, «an undesirable attribute of some individuals that provokes discrediting and rejection», según la definición de Erving Goffman y Lerita Coleman (pp. 149-150). Martín de Riquer hace alusión a la tradición que pesaba para la época sobre el calificativo de Aldonza, ya que «el nombre de esta mujer era de

una vulgaridad intolerable, hasta el punto que corría el proverbio “A falta de moza, buena es Aldonza”» (p. 83). Como señala Coleman, el estigma, pensaban como constructo social, se forma a partir de tres componentes: el temor a lo que es diferente, la creación de estereotipos, y el control social que al final permite mantener en vigencia el estigma (pp. 143-150). El nombre de Aldonza es evidentemente, para la época de Cervantes, un atributo de otras características no deseadas como se puede corroborar con dos de los personajes literarios de novelas escritas en el siglo xvi. Por un lado, en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, su protagonista es conocida como la Lozana de Andalucía, aunque su nombre original era Aldonza pero ella lo cambia por su anagrama a razón de que «Diomedes [su enamorado] le había rogado que fuese su nombre Lozana, pues que Dios se lo había puesto en su formación, que mucho más le convenía que no Aldonza, que aquel nombre, Lozana, sería su ventura para el tiempo por venir» (p. 186). El otro personaje es la madre de Pablos en *El Buscón*, de Francisco de Quevedo, famosa porque «reedificaba doncellas, [y] resucitaba cabellos encubriendo canas. Unos la llamaban zurzidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas, y por mal nombre alcagüeta. Para unos era tercera, primera para otros, y flux para los dineros de todos» (p. 99). Ambos personajes salen del mundo del hampa y ejercen el oficio de prostitutas o alcahuetas, entre otras actividades varias relacionadas con la reconstrucción de virgos, amoríos y engaños. La creación de un personaje con el nombre de Aldonza es muy probablemente un guiño que hace Cervantes recogiendo creencias populares sobre el oficio de la labrador. En el caso de Aldonza Lorenzo tenemos a una mujer que, como afirma Sancho, «con todos se burla», que bien puede significar que con todos tenía «conversación», «juego» o trato sexual, y de todos «hace mueca y donaire» (Cervantes, 2005, p. 242). Estos estigmas que pesaban en la época sobre las Aldonzas pueden explicar el progresivo rechazo de don Quijote hacia las labradoras, como veremos a continuación.

## 2. Del paradigma de los encantos al estigma de un encantamiento

Al final de la Primera parte de la novela, el imaginario frente al personaje de Dulcinea no es solamente el de princesa que don Quijote quiere imponer; por el contrario, la idea que de ella tiene Sancho y la ambigüedad entre Aldonza y Dulcinea dan origen a varias formas de imaginarla que van más allá de la dicotomía princesa «de cabellos de oro» (Cervantes, 2005, p. 622) —según el amo— versus labrador de «pelo en pecho» (Cervantes, 2005, p. 242) —según el escudero—. Dos fuerzas creativas parecen enfrentarse a lo largo de la Primera parte: por un lado don Quijote, un lector y conocedor del tipo de mujer que debía acompañar a un caballero andante

como él; por el otro, un aldeano que improvisa su papel de escudero esforzándose por creer en esta dama y que busca elementos de su realidad circundante que le den verosimilitud a las historias de su amo. Podríamos decir que Don Quijote tiene la última palabra pues es él quien la necesita, la imagina y la inventa, aún después de sus yerros al querer remitirse a Aldonza cuando habla con Sancho y de muchos intentos fallidos por invitarlo a ver el mundo según los libros. Sin embargo, Dulcinea, quien nunca hace presencia en el mismo nivel diegético —lo cual le resta verosimilitud— y por ser creada por un loco entreverado, se convierte en un personaje que va a ser creado e imaginado por otros, siendo estos, y no Don Quijote, quienes determinarán el curso de la narración y legitimarán una forma de pensar en Dulcinea en la cual finalmente va a creer el protagonista.

Dulcinea-Aldonza es para Sancho una mujer fuerte, trabajadora, robusta; su percepción de ella está en el límite de lo burdo y prosaico. De hecho, este límite es trasgredido por el escudero al comenzar la Segunda parte cuando se muestra como todo un escudero frente a una labrador muy rústica a quien interpela como Dulcinea. Sancho Panza, quien podría tener en alta estima la figura de la labrador, propone una escena completamente inesperada que él justifica con el argumento de la locura de su amo, y para no verse delatado en la mentira sobre su visita al Toboso. Sancho, viéndose en aprietos, sale en busca de la princesa y en el camino piensa:

Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma cosas por otras y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco [...] no será muy difícil hacerle creer que una labrador, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, y si él jurare, tornaré yo a jurar. (Cervantes, 2005, p. 616)

Así como don Quijote muchas veces cree incapaz a Sancho de ver el mundo según los libros de caballerías, el escudero tiene por loco a su amo y lo cree incapaz de ver la realidad, de manera que intenta alterar el sistema jerárquico al punto de ejercer control sobre la situación. Sancho sale al encuentro con las tres labradoras; se dirige a quien supuestamente es Dulcinea como todo un escudero; habla con la agilidad verbal antes vista solamente en su conversación con Teresa Panza; y se refiere a ella como

la princesa nuestra ama vestida y adornada, en fin, como quien ella es. Sus doncellas y ella todas son un ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado [...] los cabellos sueltos por las espaldas, que son tantos rayos del sol que andan jugando con el viento. (Cervantes, 2005, p. 618)

Esta escena es completamente insospechada por don Quijote quien reacciona con extrañeza frente a tan absurdo acontecimiento en el que su escudero actúa con

todo el despliegue de formalismos librescos frente a una mujer que el caballero ve como una labrador simple y fea.

El encuentro entre Sancho y Dulcinea es un absurdo para don Quijote pues él nunca imaginó ver a su escudero comportarse tan correctamente, y menos aún frente a una mujer que no corresponde a dicho comportamiento ni a las características de Dulcinea. El absurdo nos presenta a una nueva Dulcinea que poco a poco se muestra como lo burdo, irrisible y finalmente grotesco. Lo absurdo, según Wolfgang Kayser, está siempre en juego con lo grotesco, y lo grotesco «over and above the ridiculousness suggested by absurdity and distortion [...] inspires a fear which grows out of the sudden recognition that man's position is precarious» (pp. 154-57). Don Quijote, al igual que Sancho en muchas ocasiones, no cree en lo que el otro dice, pues solo ve en la doncella una mujer «carirredonda», «chata», que huele a ajos, que se cae de la borraca y se monta con agilidad de la forma más risible posible; de hecho para don Quijote esta labrador no se parece ni siquiera a la Aldonza descrita por su escudero. Sancho no podía buscar a la verdadera Aldonza pues ella pondría al descubierto la mentira sobre su viaje y la carta, de modo que decide mostrar lo aprendido de su amo. Lo cierto es que Sancho no logra trasformar la realidad frente a don Quijote pero sí genera dudas en él. El caballero andante finalmente cree que estuvo frente a Dulcinea, no frente a una Dulcinea naturalmente grotesca como la que Sancho le muestra, sino frente a una mujer que ha perdido sus encantos de belleza por malas obras de los encantadores:

no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor. (Cervantes, 2005, p. 622)

Lo grotesco, como señala Kayser, no solo despierta extrañeza y risa frente a lo inesperado; también provoca un fuerte temor que apela a las condiciones del ser humano. La idea de la «la sin par», como creación e ideal, apela siempre a la imagen que don Quijote quiere proyectar de sí mismo: la imagen de un respetable y admirable caballero andante. Por esta razón, el temor e inestabilidad —casi existencial— son sentimientos que abrazan a don Quijote al no soportar la idea de que su Dulcinea sea esa labrador olorosa, fea y ordinaria. Dado el comportamiento de Sancho, don Quijote no tiene otra opción más que creer que Dulcinea estuvo allí, de manera que resuelve crear una nueva Dulcinea: Dulcinea Encantada.

El proceso en que don Quijote enfrenta lo grotesco para desembocar en la paradigmática pero aliviadora creación de Dulcinea Encantada implica para el protagonista

desdibujar los límites entre los imaginarios de la amada y los de su propio ser. Si lo grotesco es lo ajeno y rechazado, y el encantamiento es lo conocido y lo que dará una explicación, el paso de uno a otro se gesta a través de la experiencia de lo abyecto. Julia Kristeva define lo abyecto como lo que distorsiona la identidad y el orden y no respeta fronteras ni reglas (pp. 2-4). La irrupción de una mujer olorosa, grotesca, con lunares peludos en la cara, trasgrede todo orden caballeresco, y le permite a don Quijote ubicar rápidamente a la labrador-a-Dulcinea dentro de la categoría de lo sucio y lo repugnante. Ella se ha convertido «de princesa en labrador-a, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago» (Cervantes, 2005, p. 799). Tenemos toda una radiografía de la decadencia y la desintegración de un personaje que pasa de ser princesa al declive de ser labrador-afea-diablo-pestífera. Dulcinea, al encarnar lo sucio y lo repugnante, representa lo que no está en el lugar que le corresponde: es lo que confunde, rompe y amenaza el orden o el sistema, acorde con la definición que Mary Douglas desarrolla en torno al concepto de «dirt» (pp. 1-5). Lo abyecto rompe fronteras y se sale del orden pre establecido, tal como la suciedad, lo grotesco y lo absurdo; interesantemente, todo esto puede representar a la vez características escatológicas que pueden ser inherentes a quien observa y que imposibilitan identificarlo como radicalmente diferente.

Como sabemos Dulcinea no existe; ella es producto de la imaginación y el deseo de un nuevo hidalgo que, pretendiendo ser caballero andante, anhela tener una princesa a quien rendirle pleitesía. Esto nos enfrenta a otra de las características de lo abyecto: «the violence of mourning for an “object” that has always already been lost», retomando a Kristeva (p. 15). Don Quijote se construye con una inicial carencia de lo deseado. Sin embargo, trata de llenar la ausencia/no-existencia de la dama a través, en un principio, del referente de Aldonza. Ahora, con la aparición de las labradoras grotescas el vacío se hace más grande, de ahí que la supuesta Dulcinea montada sobre la borrica no sea otra cosa que la representación de aquello que don Quijote ha deseado pero que, por la adversidad en la que la realidad se manifiesta, se ha hecho imposible de cumplir. La condición de las aldeanas es próxima a la realidad del hidalgo arruinado y loco, pero este último convertido en caballero andante rechaza a las mujeres quizás porque le recuerdan su origen y verdadera condición escondida bajo el disfraz de caballero. En este sentido, encontramos que en el caso del protagonista de Cervantes, «abjection [por las labradoras y la idea de Dulcinea Encantada] is therefore a kind of *narcissistic crisis*» (Kristeva, p. 14) en dos sentidos vitales: 1) la dama es una necesidad para don Quijote y su ausencia o representación

escatológica evidencian la imposibilidad de tener como real lo que se imagina, es decir, la imposibilidad de ser realmente un caballero andante; y 2) la vida de don Quijote ahora depende completamente del des-encantamiento de Dulcinea por ser ella la razón de todas las aventuras y luchas y a quien se debe rendir el fruto de los triunfos. Lo abyecto es el fenómeno que desafía la distinción entre el sujeto y el objeto; es lo que sale del sujeto pero que no es lo otro ni lo mismo, igual a la idea de Dulcinea: imaginada por don Quijote no existe fuera de él, lo que no significa que sea él mismo.

### **3. De amuleto a muleta: Dulcinea encantada como monstruo y prótesis narrativa**

Tras los sucesos provocados por Sancho frente a las tres labradoras, y la resolución de don Quijote de crear a la Dulcinea Encantada, es evidente que el protagonista prefiere la idea de una mujer encantada a través de fuerzas sobrenaturales con tal de rechazar las posibles semejanzas con una aldeana grotesca que le repugna. Lo que el Caballero de la Triste Figura no calcula es que, a partir del encantamiento, él mismo y los otros personajes y lectores van a pensar, al llamado de una Dulcinea Encantada, en una suerte de princesa-monstruo. La palabra ‘monstruo’ está en directa relación con la palabra ‘mostrar’. Según Héctor Santiesteban, «[e]l monstruo es un ser plástico, visual» (Tratado 65), de manera tal que siempre «muestra» y está dispuesto para ser visto e interpretado. Desde el principio Dulcinea es un imaginario; como señala Martín de Riquer, nos enfrentamos con «el sutil arte con que Cervantes trata a este personaje femenino, que jamás asoma a las páginas del *Quijote*» (p. 84). El sutil arte consiste en que, sobre una idea imaginaria que representa el ideal (inexistente en el nivel diegético), debemos añadir ahora otra creencia: su encantamiento. Esto implica, necesariamente, alejarnos cada vez más de la realidad en la que sí existen tanto las tres labradoras, como Aldonza Lorenzo y Teresa Panza. La pregunta obligada es ¿por qué don Quijote se aleja cada vez más de un referente real que podría darle verosimilitud a su imaginario sobre Dulcinea —como lo (re)crea el cuentista Juan José Arreola, cuya «Teoría de Dulcinea» he dado en citar como epígrafe?—? Y, aún más enigmático y quizá contradictorio: ¿por qué prefiere la idea de una dama alterada por encantadores por sobre la presencia de una mujer común, no princesa pero sí admirada por otros como lo comenta Sancho al hablar de Aldonza? La realidad simple, grotesca, que no tiene relación con el mundo imaginario de los libros se convierte en lo que don Quijote más rechaza. Por el contrario, la explicación a través de encantadores, monstruos y fantasías —aún con sus elementos escatológicos—

cos— promete aventuras y proyecta el mundo con el que don Quijote se identifica. La princesa-monstruo le permite al protagonista justificar sus futuras aventuras como Caballero de la Triste Figura en la nueva empresa por desencantarla. A la vez, por mostrarse y ser vista en su monstruosidad, Dulcinea se convierte en un personaje que estará abierto a interpretaciones y representaciones que proliferan a manera de Dulcineas apócrifas.

La aparición de Dulcinea Encantada en la Cueva de Montesinos es quizás el momento más importante de la Segunda parte que consolida la creencia del encantamiento y detona interpretaciones de otros personajes, quienes ahora van a aportar en la representación de la dama e intervenir en la estructura de la historia y en el desenlace de la novela. La aparición de Dulcinea frente a don Quijote dentro de la Cueva de Montesinos —me refiero a las visiones oníricas que el caballero tiene mientras allí se introduce— es el hecho que ratifica el encantamiento de su amada:

me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras, y apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hallamos a la salida del Toboso [...] Pregunté a Montesinos si las conocía; respondiéme que no, pero que él imaginaba que debían de ser algunas señoras principales encantadas. (Cervantes, 2005, p. 730)

Sin duda alguna don Quijote está bastante afligido por la transformación de su amada. El recuerdo del encantamiento lo lleva recurrentemente a suspirar en vigilia; sin embargo, en este capítulo, él se encuentra en un estado de inconsciencia. Según Sigmund Freud «*some reference to the experiences of the day which has most recently passed is to be found in every dream*» (p. 139, el subrayado es mío), de manera que las experiencias oníricas si bien revelan los procesos inconscientes —a través de lo que Freud llama condensación, desplazamiento y repetición— estas no se distancian necesariamente de la realidad concreta de la vigilia. Lo que ve el caballero durante su sueño —en otras palabras la confirmación de una tragedia— es re-significado por él como un acto común de los encantadores sobre las principales damas «de los pasados y presentes siglos encantadas en diferentes y extrañas figuras» (Cervantes, 2005, p. 730). A la vez, las visiones le confirman la veracidad del encantamiento y lo motivan a reafirmar su promesa de «no sosegar y de andar a las siete partidas del mundo [...] hasta desencantarla» (Cervantes, 2005, p. 733).

Si bien don Quijote está convencido de la transformación de Dulcinea —quien ha perdido sus encantos a causa de encantamientos— no debemos olvidar las formas en que ella aparece (o es imaginada por don Quijote) en la cueva de Montesinos, en

donde se muestra con las ya estudiadas características de lo grotesco, la suciedad, lo abyecto y lo monstruoso. Caminando por la cueva don Quijote ve a una mujer cejijunta, con dientes ralos, de boca grande, nariz chata y poco hermosa; y pregunta por ella. Montesinos le indica que se refiere a Belerma y afirma que a su descripción inicial se suma que esta dama ha estado muy pálida y con ojeras muy pronunciadas, no a causa del ordinario «mal mensil» dado que «ha muchos meses y aun años que no le tiene ni asoma por sus puertas» (Cervantes, 2005, p. 728), sino por los lamentos de la muerte de su compañero Durandarte, cuyo cadáver reposa en la cueva y de quien intenta conservar el corazón con sal. Esta escena desagrada a don Quijote y su disgusto aumenta cuando Montesinos compara a Belerma con Dulcinea afirmando que «si esto no fuera [la menopausia y la pena], apenas la igualara en hermosura, donaire y brío la gran Dulcinea de Toboso, tan celebrada en todos los contornos, y aun en todo el mundo» (Cervantes, 2005, p. 728). Don Quijote sabe que Belerma representa el ideal de belleza de la época; sin embargo, ella está encantada y con la apariencia de vieja, fea y loca, de manera que tal «comparación —dice don Quijote— es odiosa, y, así, no hay para qué comparar a nadie con nadie» (Cervantes, 2005, p. 728). La comparación inmediatamente nos lleva a imaginar a una Dulcinea joven —no menopáusica— pero «algo fea», tal como don Quijote describe a Belerma. Todo es producto de un sueño; son imágenes que transcurren en el inconsciente de don Quijote en donde las categorías de belleza se interpolan haciendo que, de manera paradójica, Montesinos imagine a Dulcinea con las mismas características con las que el caballero andante ha rechazado a la viuda de Durandarte.

Mientras que Dulcinea-Aldonza representa el referente externo para la idealizada princesa, la Dulcinea Encantada que aparece en su borrica dentro de la Cueva de Montesinos es una proyección de su mente: una imagen que surge desde adentro de su psique y que está entrelazada a su propio ser. Una de las doncellas que acompañan a Dulcinea dentro de la cueva, encomendada por su ama, solicita encarecidamente unos favores: «Mi señora Dulcinea [...] por estar en una gran necesidad [...] suplica a vuestra merced [...] de prestarle sobre este faldellín [...] media docena de reales» (Cervantes, 2005, p. 732). La princesa encantada convertida en un monstruo evidencia su precaria y desesperanzadora condición ante don Quijote pidiéndole dinero prestado. La repentina aparición del absurdo de la pobreza en una princesa —y de lo grotesco, sucio y abyecto— destruye el orden simbólico y social, de la misma manera en que Sancho había violado ciertas leyes de mimesis del mundo libresco frente a las tres labradoras. Como ya sabemos, lo grotesco pone en cuestión los límites entre quien observa y lo observado y la abyección rompe estas fronteras

impidiendo la identificación sujeto-objeto. Los límites entre la realidad y el sueño, y entre el caballero de la Triste Figura y su amada imaginada, se hacen cada vez más difíciles de restablecer a tal punto que en el sueño la figura de Dulcinea viene a representar al mismo don Quijote: ambos pobres y pasando grandes necesidades. Además, según Kristeva, lo abyecto es la manifestación de la incapacidad de expresión del propio ser en el mundo físico (p. 185); experiencia que perfectamente define la situación del protagonista quien se enfrenta a la imposibilidad de traducir lo monstruoso a través del marco conceptual y simbólico que tiene a la mano. Don Quijote no puede ordenar el mundo de la diégesis ni controlar la imaginación de los otros personajes. A lo largo de la Segunda parte proliferan interpretaciones fuera de todo orden, como sucede con el paje dentro de la corte de la duquesa quien se hace pasar por Dulcinea con voz gruesa y actitud altiva. A partir de este evento y con ayuda de un falso Merlin se determina la solución al encantamiento —y otro rumbo de los protagonistas—: los tres mil y trescientos azotes que Sancho debe propinarse y que don Quijote le programa dentro de su rutina diaria.

Luego del análisis de varias formas en que Dulcinea hace presencia y es imaginada dentro de la novela, y de su relación con la anulación de los límites entre el deseo y lo indeseable, entre el sujeto que observa y lo observado, y entre el orden y el caos, creo conveniente afirmar que Dulcinea es el personaje que estructura toda la novela de Cervantes. Don Quijote le da vida por ser una necesidad propia de los caballeros andantes y para tener una justificación de sus andanzas —como los encantadores son la justificación de sus fracasos—. De esta manera todas las aventuras y las hazañas realizadas por él no tienen razón de ser sin la existencia de una doncella a quien encomendarse, como tampoco tiene sentido iniciar nuevas aventuras sabiendo que Dulcinea está encantada y no hacer algo por recuperarla. Ella le da la fuerza para luchar: «si no fuese por el valor que ella infunde en mi brazo,—dice don Quijote— que no le tendría yo para matar una pulga [...] [E]s el valor de Dulcinea, tomando a mi brazo por instrumento de sus hazañas» (Cervantes, 2005, p. 307). Además, su recuerdo e invocación sirve de amuleto para lograr triunfos en las empresas a las que se dispone. Sin embargo, con el encantamiento y especialmente frente a la lejana posibilidad de desencantarla, el que se reafirma cada vez como Caballero de la Triste Figura pierde las fuerzas, el ánimo y la esperanza progresivamente.

El único soporte para don Quijote es la idea viva de su doncella y su más fervoroso deseo de tenerla de vuelta en su estado normal, razón por la cual la idea de Dulcinea y su desencantamiento es al mismo tiempo la cura y la enfermedad: es lo que ha sumido al caballero andante en una profunda tristeza, pero a la vez es la muleta —concepto

propio de los estudios de discapacidad— con la que da cada paso hasta el final de su vida. Él sufrirá hasta no verla en su estado natural:

porque quitarle a un caballero andante su amada es quitarle los ojos con que mira y el sol con que se alumbría y el sustento con que se mantiene [...] el caballero andante sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento y la sombra sin cuerpo de quien se cause. (Cervantes, 2005, p. 799)

David Mitchell y Sharon Snyder proponen el término «narrative prosthesis» para indicar que «disability has been used throughout history as a crutch upon which literary narratives lean for their representational power» (p. 49). Las posibilidades que ofrece Cervantes de análisis e interpretación de este personaje tan complejo —estructura de *El Quijote*; muleta y amuleto de don Quijote— ponen de manifiesto que Dulcinea —ya sea la princesa idealizada, Aldonza Lorenzo, la aldeana grotesca o la mujer encantada y monstruosa— funciona por su poder de representación como *prótesis narrativa*. Sin desconocer todas las estrategias literarias utilizadas magistralmente por Cervantes, tenemos que la narrativa «inevitably punishes its own prurient interests by overseeing the extermination of the object of its fascination» (Mitchell y Snyder, p. 57). El encantamiento es ya una forma de exterminio del estado normal en la medida en que se acrecienta la imposibilidad de desatarlo, y don Quijote pierde poco a poco la esperanza, las fuerzas y la vitalidad a raíz de tal fatalidad. El protagonista —ejemplo de discapacidad por su locura— finalmente muere, y con él desaparece Dulcinea. De la burda, grotesca, abyecta, sucia y monstruosa mujer no se vuelve a tener noticia alguna. Sin embargo, sabemos que Alonso Quijano renuncia a seguir siendo don Quijote porque era probable que Dulcinea, aun después de que la pluma de Cervantes diera fin a la novela, siguiera rondando por La Mancha montada en su borrica. Hoy, cuatrocientos años después, Dulcinea ronda las páginas mostrándose como una miscelánea de encantos y encantamientos bajo la forma —volviendo al epígrafe— de «un pomposo engendro de fantasía».

## Referencias bibliográficas

1. Arreola, J. (2005). «Teoría de Dulcinea». *Cuentos de Caballeros Extraordinarios*. Madrid: Páginas de Espuma.
2. Cervantes, M. de. (2005). *Don Quijote de la Mancha*. F. Rico (Ed.). San Pablo: Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Editorial Alfaguara.
3. Coleman, L. (1997). «Stigma: an Enigma Demystified.» *The Disability Studies Reader*. London: Routledge.

4. Delicado, F. (2003). *La lozana Andaluza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
5. Douglas, M. (1988). *Purity and Danger: an Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London: Ark Paperbacks.
6. Freud, S. (1950). *The Interpretation of Dreams*. New York: Ballantyne Press.
7. Kayser, W. (1963). *The Grotesque in Art and Literature*. Bloomington: Ulrich Weisstein.
8. Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
9. Mitchell, D. & Sharon Snyder. (2000). *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
10. Quevedo, F. de. (1991). *El buscón*. Madrid: Ediciones Cátedra.
11. Riquer, M. de. (1970). *Aproximación al Quijote*. Madrid: Salvat Editores.
12. Santiesteban, H. (2003). *Tratado de monstruos: Ontología teratológica*. México, D.F.: Plaza y Valdés.
13. Shildrick, M. (1997). *Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, Postmodernism and (Bio)ethics*. London: Routledge.