



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CARNAVAL: VIOLENCIA, CAOS Y RENACIMIENTO EN
LOS ESPACIOS FESTIVOS DEL *QUIJOTE*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA

VERÓNICA GABRIELA NAVA ESTRADA

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISIÓN
ESTUDIOS DE POSGRADOS



FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM

MÉXICO, D.F.

ENERO, 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

A la memoria del Dr. Estrada

A Alfredo

Gracias a Margit Frenk

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Nava Estrada
Verónica Gabriela

FECHA: 26/Enero/2004

FIRMA: Me

**CARNAVAL: VIOLENCIA, CAOS Y RENACIMIENTO
EN LOS ESPACIOS FESTIVOS DEL *QUIJOTE***

ÍNDICE

Prólogo	4
Capítulo 1. El Caos Carnaval como principio creador: la violencia festiva, rito regenerador	7
El Carnaval	9
El Caos creador del orden	14
La fiesta-Caos del mundo social	17
La celebración de lo material y lo corporal	18
Violencia carnavalesca: tundas e insultos	24
El mundo sin normas: inversiones paródicas	29
El mundo del Caos: el mundo de la libertad sin rostro	31
La cultura carnavalesca en el escenario del Renacimiento: el <i>Quijote</i>	34
Capítulo 2. La venta-plaza: espacio público festivo	38
Las ventas-plazas públicas en el <i>Quijote</i>	38
El mundo al revés de la venta-castillo	40
El banquete inaugural	42
Don Quijote burlado en sus propias palabras	43
Los rituales paródicos en la venta-castillo	45
Las mascaradas colectivas en las ventas-plazas	48
Los tracistas del mundo al revés	52
Las farsas y entremeses carnavalescos	57
El entremés: la batalla de los cueros de vino	63
Violencia colectiva: fuerza regeneradora	64
De las palabras pasaron a los golpes	66
Capítulo 3. El Carnaval ducal: lo carnavalesco se desplaza al palacio	72
Los rituales inaugurales en el castillo-plaza	73
Sancho: disciplinante del mundo corporal	77
La destronada castidad de don Quijote	81

Espectacularidad y teatralidad en el Carnaval ducal	86
Las mascaradas palaciegas	89
Los tracistas del Carnaval ducal	91
La máscara de la regeneración	94
Clavileño, el umbral hacia el mundo renovado	96
Capítulo 4. La Ínsula Barataria: antípoda del mundo oficial	99
Sancho Panza: el gobernante Momo	100
Los rituales paródicos del poder	102
La dieta cuaresmal del gobernante Carnal	104
El entierro de la sardina Panza	108
Carnaval insular: Caos y Edad de Oro	111
El inframundo: continuación del universo regenerador	113
Conclusiones	116
Bibliografía	120

PRÓLOGO

El Carnaval sugiere un ambiente libertino, desmesurado, hasta orgiástico; universo de máscaras y disfraces, espacio lúdico plagado de jubileos, desfiles, música y bailes. No obstante el Carnaval no es simplemente el periodo festivo o ritual que antecede a la Cuaresma, sino que es una actitud: el planteamiento de un sistema de valores y una filosofía al margen de la ideología oficial, la de la Iglesia y la del Estado (Durán, 1980: 74). El trabajo de Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, publicado en 1965, ha sido un elemento clave en la comprensión de lo carnavalesco.

Desde la perspectiva bajtiniana, la cultura carnavalesca no es una arbitraria expresión popular, sino que es una percepción del mundo y de la vida humana, el medio que permite a la colectividad valorar a la sociedad. El Carnaval implanta un nuevo mundo, en el cual la vida se desarrolla bajo parámetros distintos de los cotidianos; trastornando el ritmo habitual y desarmando al sistema en sí; es decir, por medio de la implantación de un universo caracterizado por el desorden y el Caos.

El primer capítulo de este trabajo plantea que el Caos es una fuerza positiva, que permite al sistema, ya sea natural, ya sea social, renovarse y fortalecerse, siendo lo caótico un fenómeno precedente al renacimiento. El mundo de lo festivo y lo lúdico es una manifestación colectiva del desordenamiento del sistema. El Carnaval es, desde esta perspectiva, el Caos social que se introduce con la intención de regenerar al mundo y sus componentes. A fin de formular un

panorama más amplio del Carnaval como el Caos creador, se retoman los trabajos de Roger Caillois (*El hombre y lo sagrado*, 1939), René Girard (*La violencia y lo sagrado*, 1972) y Georges Balandier (*El desorden*, 1988).

Es necesario aclarar que, para su ejecución, las pautas carnavalescas necesitan de un espacio preciso y a la vez ilimitado. El escenario simbólico de las representaciones y juegos carnavalescos ha sido identificado con la plaza pública y con otros lugares relacionados en que interviene la colectividad. Por eso es que mi interés recae en el análisis de los espacios asociados con los aspectos carnavalescos, pero no cualquier espacio, sino los presentes en el *Quijote*.

Tomando en cuenta el rol que cobró en la Edad Moderna la cultura popular carnavalesca al mezclarse con la cultura oficial, destaca que la síntesis de diversos géneros y estilos que caracteriza al *Quijote* no excluye a la cultura carnavalesca. De ahí que el objetivo de este trabajo es señalar justamente los aspectos carnavalescos en el *Quijote*, pero en específico los que acontecen en los espacios identificados como públicos. Cada capítulo comprende un análisis de ciertos rasgos carnavalescos —el coronamiento y destronamiento del rey bufo, las mascaradas, las parodias rituales, las tundas colectivas, entre otros— con el fin de señalar cómo el Carnaval puede considerarse una conjunción de Caos, violencia y renacimiento, que conlleva una revaloración y crítica del universo social.

Cada uno de los tres capítulos restantes está dedicado al estudio de un espacio análogo de la plaza pública en el *Quijote*. De esta manera, el capítulo segundo está dedicado a las ventas de la primera parte del texto; el capítulo tercero y el cuarto, referentes a la segunda parte de la obra, tratan sobre el palacio de los duques y el gobierno de la ínsula Barataria. Al tomar en cuenta estos tres espacios

es posible observar críticamente a la sociedad desde el universo carnavalesco en el *Quijote*.¹

¹ Para el presente documento las citas al texto corresponden a la edición de Luis Andrés Murillo (1991), publicada por Castalia.

CAPÍTULO 1
EL CAOS CARNAVAL COMO PRINCIPIO CREADOR:
LA VIOLENCIA FESTIVA, RITO REGENERADOR

Los estudios de historia cultural han sufrido una transformación durante las últimas décadas, un cambio motivado -- concuerdan Peter Burke (1978), Steven Kaplan (1984) y Roger Chartier (1984)-- por la apreciación de la sociedad desde una nueva perspectiva. Las propuestas de estos análisis contemporáneos tienden a revelar que la misma definición de la cultura ha sufrido modificaciones a lo largo de la historia moderna¹. El uso del término *cultura* conlleva la problemática de precisar qué conceptos y/o fenómenos deben ser incluidos en su definición. Edward Tylor, en 1971, definió *cultura* como "el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad" (Tylor citado por Ariño, 2002: 80)². Desde este enfoque, las normas que subyacen en la vida diaria, distintas de una sociedad a otra y de un tiempo a otro, es decir las mutables cotidianidades, son las que permiten formular la historia cultural de la sociedad. La cultura es, entonces, una dimensión de la vida del hombre que le acompaña en todo momento, no sólo en su quehacer extraordinario, sino también en el cotidiano (Echeverría, 2001: 190).

¹ El término *cultura* fue concebido, por los latinos, para nombrar al proceso del control de la naturaleza por el ser humano. En el Renacimiento y la época moderna, la definición de cultura se modificó y se entendió como el "perfeccionamiento de las aptitudes del ser humano mediante la educación, una actividad orientada a sacarlo de su ruda y cruda vinculación a la naturaleza" (Ariño, 2002: 77). A partir de esta concepción fue que la palabra *cultura* se utilizó para designar un estado diferenciador a la barbarie. En el siglo XVIII, el término *cultura* se volvió a redefinir, comprendiéndose, así, como "el estado del espíritu cultivado por la instrucción y el refinamiento y la suma de los saberes acumulados por la humanidad a lo largo de su historia" (Ariño, 2002: 77). Durante los siglos XIX y XX el concepto siguió modificándose. Para más información véanse los trabajos de Ariño, 2002: 77-88 y Echeverría, 2001: 28-47.

² Peter Burke propone que por *cultura* cabe comprenderse "todo aquello que pueda ser aprehendido de una determinada sociedad, como comer, beber, andar, hablar, callar, etc." (1996: 26).

Asimismo, en la reelaboración de la historia cultural se ha descartado la idea de que cultura es una construcción monolítica u homogénea, debido a que los individuos o los grupos sociales pertenecientes a una sociedad no comparten en su totalidad un sistema de significados, actitudes y valores. Visto así, la cultura es polimórfica:

El problema fundamental de los historiadores culturales [...] es evitar la fragmentación sin volver al engañoso supuesto de la homogeneidad de una sociedad o un periodo dados. En otras palabras, revelar la unidad subyacente (o, al menos, las conexiones subyacentes), sin negar la diversidad del pasado (Burke, 2000: 252).

La cultura es un sistema con líneas divisorias imprecisas en el que se comparten significados, actitudes y valores, es decir, es una entidad conformada por dos esferas divorciadas: la oficial y la popular, la de las elites y la del pueblo.

A partir de este modelo binario de la cultura, los estudiosos se han cuestionado la pertinencia de reconocer las diferencias o las semejanzas entre ambos campos. Esta discusión permite observar que innegablemente existe una interacción entre ambos subsistemas. De ahí que la suma de los diversos elementos culturales sea significativa en la comprensión y la escritura de la historia sociocultural. Por ello, en los últimos años el redescubrimiento y la valoración de la cultura popular ha permitido apreciar la historia sociocultural desde nuevos preceptos; esto ha tenido como consecuencia que se consideren significativos a factores relegados por pertenecer a un mundo popular o cotidiano. En el universo de elementos redescubiertos y recuperados que conforman la cultura popular, cabe destacar el rol del mundo festivo popular; en específico: el Carnaval.

El Carnaval

Los estudios publicados, en las décadas de los sesenta y setenta, de Julio Caro Baroja (1965), Jacques Heers (1974), Claude Gaignebet (1974), Harvey Cox (1969), sumados al de Mijaíl Bajtín (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, 1965³), pusieron en escena al Carnaval como un elemento clave de la cultura popular para la reconstrucción de la historia sociocultural.

Hoy en día, por Carnaval se entiende el tiempo asociado con los festejos previos a la Cuaresma. Las fiestas carnalescas se caracterizan por los grandes desfiles, carros alegóricos, los bailes y las máscaras, entre otras diversas manifestaciones, todas ellas identificadas con el desenfreno en general. Sin embargo, el Carnaval es una festividad cuyo origen se remonta al mundo antiguo, a rituales agrarios y estacionales, y que a lo largo de los siglos ha sufrido cambios, conformándose paulatinamente en una festividad híbrida, con matices de la religión pagana y de la cristiana: el Carnaval es sincretismo.

Las festividades carnalescas ocupaban un enorme lugar en la vida de las masas más amplias de los pueblos de la Antigüedad clásica: en Grecia y sobre todo en Roma, en la cual las *saturnales* eran la festividad carnalesca principal (pero no la única). Una importancia quizá todavía más grande tuvieron estas festividades también durante el Medioevo europeo, así como durante el Renacimiento, donde eran en parte una especie de continuación inmediata y viviente de las saturnales romanas. En cuanto a la cultura popular carnalesca, entre la Antigüedad y el Medioevo no hubo ruptura alguna en la tradición (Bajtín, 1988: 181).

De este modo, definir al Carnaval no es una tarea fácil, debido a que se trata de una categoría que debe comprenderse con base en un cuadro histórico variable. El Carnaval refiere una serie de ciclos festivos populares que comparten un trasfondo

³ Tesis doctoral de Bajtín, concluida en 1945 y publicada 20 años después en Moscú.

común: "la victoria de la profusión universal de los bienes materiales, de la libertad y la igualdad y la fraternidad" (Bajtín, 1998: 230).

En su conjunto, la cultura carnavalesca se manifiesta a través de diversas representaciones y costumbres: formas y rituales del espectáculo, obras cómicas verbales de diversa naturaleza y distintas formas del vocabulario familiar y grosero (Bajtín, 1998: 10). De esta suerte, el Carnaval comprende una multiplicidad de ritos, danzas, actividades, juegos y espectáculos callejeros; las variantes del fenómeno carnavalesco son similares en cuanto convergen, en cierta manera, en algunos aspectos constantes como un espacio fundamental, una temporalidad transitoria y una función e intención comunes.

En un sentido amplio, el discurso carnavalesco puede comprenderse como una segunda perspectiva del mundo y de la vida humana, que alterna con la oficial, que no conlleva una inclinación anárquica, ya que la finalidad del mundo carnavalesco, de sus valores y filosofía, es la apreciación y regeneración de aspectos concretos de la realidad. El Carnaval no cuestiona al orden social en sí, sino que intenta restablecer un equilibrio entre las diversas clases sociales y una igualdad ética entre ellas:

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo* [...] (Bajtín, 1998: 11).

Desde el punto de vista social, el Carnaval es una representación de la "*relatividad del poder existente y de la verdad dominante*" (Bajtín, 1998: 230) que está apoyada principalmente en los conceptos de liberación, transformación, nivelación, renovación y replanteamiento del sistema. Al Carnaval le son atribuidas tres posibles funciones sociales: la primera como identidad comunitaria, la segunda como fortalecimiento del sistema social y la tercera como réplica o alternativa a ese sistema (Gutiérrez Estévez, 1989: 47). El universo carnavalesco es un espacio abierto para un continuo proceso de relativización y desjerarquización de todo modelo establecido: "la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes" (Bajtín, 1998: 15). Esto implica la definición y confirmación de los límites del orden social, así como de los principios sociales intocables. El Carnaval se distingue porque critica al sistema a la par que juega y se ríe de él:

El carnaval (repitamos que en la acepción más amplia del término) liberaba la conciencia del dominio de la concepción oficial, permitiendo lanzar una nueva mirada sobre el mundo; una mirada desprovista de pureza, de piedad, perfectamente crítica, pero al mismo tiempo positivista y no nihilista, pues permitía descubrir el principio material y generoso del mundo, el devenir y el cambio, la fuerza invencible y el triunfo eterno de lo nuevo, la inmortalidad del pueblo [...] (Bajtín, 1998: 246).

El Carnaval, como una segunda vida, es también la oportunidad del pueblo para desconstruir el sistema social vigente y penetrar temporalmente "en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia" (Bajtín, 1998: 15). En cierta forma lo carnavalesco pretende recuperar los preceptos universales para establecer el equilibrio en el mundo, aunque sea temporalmente, fundando un régimen más justo que aspira a la implantación del mundo ideal. La situación social que impulsa a la fiesta es la necesidad de un rito fertilizante que

quebrante las fronteras de lo cotidiano. Uno de los objetivos principales de lo carnavalesco es la recuperación de la anhelada Edad de Oro⁴.

La esencia de las fiestas carnavalescas puede reducirse en cuatro principios: la subversión de la organización social establecida, los enmascaramientos de la identidad individual, la hostilidad en las relaciones personales y el énfasis de las satisfacciones corporales (lujuria y gula) (Gutiérrez Estévez, 1989: 46). Estos paradigmas se desdoblán en representaciones temáticas como el cuerpo, los excrementos, la máscara, la alimentación, el lenguaje y el sexo.

Los principios carnavalescos no instauran por su cuenta al Carnaval; para validar su existencia éste requiere, como se ha mencionado, de una temporalidad y un espacio propios. El Carnaval debe permitirse sólo una vez al año o periódicamente y realizarse en un lapso breve: "*semel in anno licet insanire*" (Eco, 1998: 16), ya que su independencia radica en ser la discontinuidad temporal del tiempo ordinario.

De igual manera, el espacio de lo carnavalesco se disocia del oficial al no poseer fronteras fijas, sino que es un ámbito donde el individuo puede interactuar libre de las limitantes del sistema y establecer "nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes" (Bajtín, 1998: 15). La fraternización sobreviene más fácilmente sin la existencia de distinciones entre los participantes. "Los hombres, divididos en la vida cotidiana por las barreras jerárquicas insalvables, entran en contacto libre y familiar en la plaza del carnaval" (Bajtín, 1988: 173). De esta

⁴ La Edad de Oro refiere un modo utópico de existencia, libre de los vicios y las vicisitudes cotidianas, la vida era despreocupada, se vivía una juventud perpetua. La tradición griega de este mito puede observarse, escuetamente, en Hesiodo y Arato (*Los trabajos y los días* y *Fenómenos*, respectivamente) mientras que la latina en Ovidio, *Las metamorfosis* (I, 76-115). Este mito influyó de gran manera sobre la producción literaria renacentista. Para más información véase el trabajo *The myth of the Golden Age in the Renaissance* de Harry Levin.

manera, el Carnaval se identifica con la libertad del espacio comunal, es decir, la plaza pública:

La arena principal de acciones carnavalescas era la plaza con las calles adjuntas. [...] El carnaval no conoce el escenario ni las candilejas del teatro y su espacio principal podía ser solamente la plaza, puesto que por su misma idea el carnaval es *popular y universal*, y todos deben participar en el contacto familiar. La plaza fue el símbolo de lo popular [...]. También otros lugares de acción (por supuesto motivados por el argumento y por la realidad), al poder ser espacio de encuentro y contacto de todo tipo de gente -calles, tabernas, caminos, baños públicos, cubiertas de buques, etc.-, adquieren un sentido complementario de plaza carnavalesca (a pesar de todo el realismo posible de su representación, puesto que el simbolismo universal carnavalesco no teme a naturalismo alguno) (Bajtín, 1988: 181).

De allí que la participación de la colectividad determine la esencia de lo carnavalesco; es una fiesta para todo el pueblo donde no hay elementos que establezcan diferencia; de esta manera todos los individuos se involucran en este mundo alterno, no existen actores y espectadores del mundo carnavalesco en cuanto que éste no se representa ni se contempla sino que se vive (Bajtín, 1998: 12-13).

En resumidas cuentas, el Carnaval es la pérdida de los límites, de la desaparición de las normas, y un mundo sin definiciones: es el reino del Caos. Precisamente, el desorden introducido en el sistema subvierte el orden de tal manera que se produce la violación de lo normal y de lo acostumbrado; la vida es desviada de su curso habitual, siendo así que al Carnaval se le considera el universo del cual se ha apoderado el desorden: el mundo al revés (*le monde renversé, il mondo alla rovescia, die verkehrte Welt, world upside*). La inversión va desde los motivos del mundo físico (imágenes recurrentes serían los peces que vuelan y el jinete montado a la inversa en un caballo que trota hacia atrás) hasta las relaciones

entre las personas y los animales (por ejemplo, la presa que lleva atado a un cazador), o en las mismas relaciones interpersonales. En la visión festiva la revelación consiste en que el mundo cotidiano está al revés, debido a sus irregularidades sociales, y que el desorden debe permitir que le suceda un mundo nuevo fabricado al “derecho”: el Carnaval (Balandier, 1999: 116).

El Caos creador del orden

“La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo” (Gn 1:2), “entonces no había gente, ni animales, ni árboles, ni piedras, ni nada. Todo era un erial desolado y sin límites. Encima de las llanuras el espacio yacía inmóvil; en tanto que, sobre el caos, descansaba la inmensidad del mar. Nada estaba junto ni ocupado. Lo de abajo no tenía semejanza con lo de arriba” (*Popol Vuh*, 1981: 19). A partir de este escenario caótico fue como se originó el mundo. No importa si la descripción es de la *Biblia*, del *Popol Vuh* o de algún otro texto mitológico, las distintas visiones cosmogónicas concuerdan en el hecho de que el universo se formó a partir del Caos⁵.

El fin de la era de la confusión dio pie a la creación del cosmos, el quién crea y el cómo se crea son elementos accesorios; lo esencial es que a partir de una fuerza mayor el Caos se transformó en orden. Desde estas perspectivas, el principio creador del mundo fue el Caos primitivo, que tendía a unificarse y a sistematizarse, de acuerdo con un ritmo regular, siendo, entonces, la directriz de la creación el armonizar todo en su sitio y en su tiempo correspondientes (Caillois, 1996: 114). En las cosmogonías es un motivo recurrente que el universo se cree tras la separación

⁵ El orden como origen del mundo es un tópico recurrente en algunas culturas como la prehispánica, las africanas, entre otras más (Balandier, 1999: 19-28).

de una serie de parejas de elementos primarios: la tierra y las aguas, la luz y la oscuridad, etc. En la conformación del universo cada cosa es confinada a un estado específico; el equilibrio universal se produce cuando cada elemento conserva su lugar y no se mezcla con ningún otro. Todo se acomoda de acuerdo con una distribución analógica. El orden natural se extiende a la esfera de lo social, estableciéndose una armonía cósmica: lo que afecta a uno, perturba al otro. A partir de lo anterior puede concluirse que el dinamismo del universo natural y social está apoyado en oposiciones básicas. Este concepto binario puede ser nombrado de diversas maneras, como presente/pasado, orden/Caos, Apolo/Dionisos o Cuaresma/Carnaval. El universo funciona y subsiste gracias a ese orden.

El orden implica la inmovilidad del sistema, la falta de innovación o la permanencia de reglas y normas en un ciclo ininterrumpido. Pero la repetición intermitente de estos periodos extenua, envejece y desgasta al sistema, el cual necesita aceptar un cambio ocasional para poder seguir manteniendo su equilibrio. De esta manera, el universo requiere de un periodo de cambio para poderse rehabilitar. Cabe señalar que la renovación está asociada a una idea de movimiento, fluidez y plasticidad. La regeneración es, entonces, la recuperación del Caos primigenio, debido a su carácter de fuerza creadora. En el desorden los elementos se trasfunden y se combinan para dar pie nuevamente a la mezcla primaria. El proceso de ordenación y desordenación es patente tanto en el universo natural como en el social. Pero es necesario aclarar que la presencia del desorden no implica un efecto destructor totalitario del orden; la función del desorden puede observarse más bien como refuerzo o reconstitución del orden. El Caos es el retorno

a la estabilidad primitiva. Bajo esta perspectiva, el desorden ejerce un efecto catártico en el sistema (Balandier, 1999: 112).

Las leyes y prohibiciones mantienen las cosas en su sitio y permiten que todo ocurra a su debido tiempo. Mas el aspecto de lo normativo no es solamente el único atributo del orden social; la cohesión social es resultado de la medida, la estabilidad y la regularidad. Según Roger Caillois, en el mundo social "la máxima *quieta non movere* mantiene el orden", pero "el *rudis indigestaque moles*" (1996: 109, 142) es el principio necesario para conservar el orden social y consecuentemente las instituciones sociales y sus normas. Asimismo, Caillois observa que en el caso del mundo social la actualización del principio creador es efectuada a través de la fiesta (1996: 123):

La eliminación de las escorias que acumula el funcionamiento de todo organismo, la liquidación anual de los pecados, la expulsión del tiempo viejo, no bastan. Sólo sirven para enterrar un pasado que se derrumba, que ha terminado y que debe ceder el sitio a un mundo virgen cuyo advenimiento la fiesta está destinada a forzar.

Las prohibiciones han resultado impotentes para mantener la integridad de la sociedad y de la naturaleza. Por lo tanto, menos podrían contribuir a devolverles su juventud inicial. La norma no posee en sí ningún principio capaz de regenerarla. Hay que apelar a la virtud creadora de los dioses y volver al principio del mundo, a las fuerzas que entonces transforman el *caos* en *cosmos* (Caillois, 1996: 116).

Sin embargo, es importante enfatizar que el Caos aunque va en contra del orden, sigue al servicio de él; el desorden es una energía positiva que puede traducirse en orden por medio de lo simbólico y de las prácticas rituales.

La fiesta-Caos del mundo social

La vida cotidiana, universo uniforme y monótono, articulada por un sistema de reglas y prohibiciones, exige una infracción a su esencia para poder seguir preservándose; necesita ser sustituida durante un breve tiempo por una vida alternativa:

La vida cotidiana contiene en su transcurrir una infinidad de momentos, unos mínimos otros mayores, de ruptura lúdica de la rutina. Todos ellos son momentos de crisis y recomposición imaginaria de la incuestionabilidad de todas las leyes naturales y, por tanto, también de aquellas artificiales que, dándose por naturales, sostienen, para bien y para mal, el edificio social establecido.

En la ruptura festiva de la rutina el esquema de uso autocrítico del código que presenta el comportamiento humano es diferente. La irrupción del momento extraordinario es en este caso mucho más compleja porque no conmueve ya solamente a la vigencia en general de toda ley sino a la vigencia de una ley "encarnada", la ley de la subcodificación identificadora del código. Lo que en la ruptura festiva entra en cuestión no es ya solamente la necesidad o naturalidad del código, sino la consistencia concreta del mismo [...] (Echeverría, 2001: 202-203).

La fiesta es un quehacer realizado a distintos niveles y de maneras diversas, que se caracteriza principalmente por ser un alejamiento provisional de la realidad, una ruptura del orden y una fuga de un ciclo determinado. La fiesta es, en sus distintas realizaciones, la transformación del tiempo cósmico, biológico y social. "La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta" (Bajtín, 1998: 14). Más aún, la fiesta es la actualización de los tiempos primitivos. Tales características son las que permiten identificar a la fiesta con el Caos creador.

La relación de lo caótico con lo festivo puede representarse en el carácter de Dionisos. Dionisos, quien es tanto el dios de la alegría como el libertador y el desorbitado, simboliza el desenfreno divino y el humano, el derrocamiento de las normas por parte del gobierno de lo licencioso. Es el antípoda del orden establecido

por Apolo. Dionisos y su universo son la personificación del Caos. Una de las particularidades del frenesí dionisiaco es que no es privativo del dios: la colectividad es partícipe de su demencia y de sus actos.

De las distintas maneras en las que puede llevarse a cabo la fiesta la que más se acerca al Caos primigenio es el Carnaval, en cuanto que el núcleo de la percepción carnavalesca está en el "*pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación*". El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo" y que "celebra el cambio mismo, el propio proceso de transformación y no el objeto del cambio" (Bajtín, 1988: 175, 176), donde se lleva a cabo la negación y la fragmentación de los elementos del viejo mundo y el nacimiento de otro pasajero. De ahí que las imágenes carnavalescas sean de una naturaleza ambivalente y reúnan en ellas ambos polos del cambio y del desarrollo: principio/fin, nacimiento/muerte, y juventud/vejez.

La celebración de lo material y lo corporal

El sentido dual de lo carnavalesco adquiere su máxima representación en el principio de lo material y lo corporal (denominado por Bajtín como realismo grotesco). Las imágenes carnavalescas que aluden al plano material y corporal reconocen que en el mundo de lo bajo⁶ se conjugan tanto la energía de la vida como la de la muerte. Lo anterior en cuanto que los elementos del mundo inferior están dotados, por su equiparación con la tierra, de la facultad de nacimiento, alimentación, crecimiento, fertilidad, resurrección y muerte. El Carnaval para renovar al universo debe previamente aproximarlos a la tierra, donde lo amortaja a la vez que

⁶ En la concepción carnavalesca la distinción entre lo bajo y lo alto es meramente topográfica, concreta y perceptible; de ahí que lo alto sea el cielo, lo bajo la tierra; de igual manera, en el plano del cuerpo lo alto es la cabeza y lo bajo el vientre, el trasero y los órganos genitales (Bajtín, 1998: 25).

lo siembra para que renazca. En resumidas cuentas, el rasgo sobresaliente de las imágenes de lo material y lo corporal es el sentido de fertilidad y superabundancia (Bajtín, 1998: 24), personificadas por los órganos genitales, el vientre, el trasero, y por acciones tales como el coito, la alimentación, la digestión, la defecación y el alumbramiento:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro [...] (Bajtín, 1998: 30).

El principio material y corporal juega, en distintas formas, un papel preponderante en la construcción del universo carnavalesco. Prueba de ello son las imágenes del cuerpo grotesco, que “desde un punto de vista estético «clásico», es decir de la estética de la *vida cotidiana preestablecida y perfecta*, parecen deformes, monstruosas y horribles” (Bajtín, 1998: 29), pero que dentro de la *estética carnavalesca* son el símbolo simultáneo de lo inacabado e imperfecto y del eterno cambio y crecimiento: el cadáver con vida, la vejez encinta, la muerte embarazada. El cuerpo grotesco alude a “*dos cuerpos en uno*” (Bajtín, 1998: 30) al engoblar los dos eslabones del principio del realismo grotesco: la muerte y el nacimiento (Bajtín, 1998: 52-53).

A partir del sentido de fertilidad que subyace al principio material y corporal, la fiesta carnavalesca pretende ser el reino de la superabundancia material. En el mundo al revés “se existe en un tiempo, en un estado donde sólo se debe gastar y

desgastarse. Los móviles adquisitivos no están en uso; hay que dilapidar y cada uno despilfarra a más y mejor el oro, los víveres [y] el vigor sexual” (Caillois, 1996: 144-145). Es necesario subrayar que en el tiempo ordinario, el orden es identificable con la medida, por ende con la austeridad; ésta última se transforma en el mundo religioso en abstinencia del placer corporal. De ahí la contraposición entre lo que estipulan la Cuaresma y el Carnaval. De esta forma, la implantación del Caos implica el retorno a un tiempo primigenio, donde el mundo era prolífico: la Edad de Oro. Asimismo, si el orden está equiparado con la medida, el Caos del Carnaval se puede asociar con la restauración de la abundancia absoluta, que se transforma en un apetito frenético de la boca y del sexo (Caillois, 1996: 138). Esto, en el mundo carnavalesco, se advierte en la celebración de los banquetes rituales.

En el banquete carnavalesco la satisfacción de las necesidades naturales va más allá del beber y el comer de la vida cotidiana; no se busca únicamente el colmo, sino una complacencia mayor: la intemperancia, pero no en un sentido de disfrute personal, sino como el goce de una colectividad (Bajtín, 1998: 271). De ello deriva el requisito de que el banquete festivo se lleve a cabo no en un ámbito privado o cerrado, sino en un espacio público. El comer, como actividad social, es la oportunidad de la colectividad de devorar al mundo que generalmente la engulle; el banquete es la posibilidad de tragar al mundo de las limitantes y las prohibiciones. En el acto de tragar, desgarrar y mascar desaparece la frontera entre el hombre y el mundo cuando este último entra en el cuerpo para enriquecerlo y formar parte de él (Bajtín, 1998: 252-253). “El cuerpo victorioso absorbe al cuerpo vencido y se *renueva*” (Bajtín, 1998: 254). En un sentido amplio, el banquete simboliza, por un lado, una especie de justicia social, en cuanto a las privaciones que se padecen en

el tiempo ordinario, y por otro, la victoria del hombre sobre el mundo material. El papel primario de la comida y la bebida, como ingredientes del principio material y corporal, es lo que otorga al banquete su carácter de triunfo de la vida sobre la muerte.

Pero no son solamente la desmesura y la abundancia lo que caracteriza al banquete carnavalesco, sino también el tipo de comida. Los alimentos propios del Carnaval se identifican con la comida que no conforma la dieta de la vida cotidiana, sino con los platillos asociados a un periodo extraordinario como lo es el festivo. Durante el Carnaval se consumen principalmente carnes ricas, alimentos curados, golosinas y vino. Por otra parte, la idiosincrasia cristiana de considerar a la Cuaresma como un periodo de ayuno y abstinencia, sumada a la tradición judía, influyen para que determinados alimentos se consideren vedados por estas costumbres como propios del banquete carnavalesco. Ejemplo de ello es la carne de cerdo y toda la comida hecha a base de ésta, como los embutidos⁷.

En el contexto de lo carnavalesco, la carne no se relaciona únicamente con las imágenes alimenticias, sino con una *carnalidad* en otro plano: el corporal, específicamente el sexual. Gula y lujuria son los términos que podrían resumir el actuar moral del reino carnavalesco. En el Carnaval, al prescribir las normas, desaparecen también los tabúes sexuales, de tal manera que las conductas de intensa actividad sexual son permisibles. Lo sexual no sólo hace acto de presencia en la realización del coito, sino en las imágenes alusivas a distintos símbolos fálicos

⁷ Caro Baroja opina que el Carnaval reglamenta 1) el comer ciertas cosas, en general, de mucha sustancia; 2) el modo como se debían de comer; 3) determinadas cuestaciones para recoger alimentos (1979: 101). En relación con las comidas carnavalescas, Caro Baroja agrega que hay platillos preparados especialmente para estas fechas, como la botarga, el Pedroso, el Pedropérez, entre otros, muchos de ellos condimentados y hechos justamente con carne de cerdo. Al respecto véase el capítulo de "Comidas de Carnaval" en Caro Baroja, 1979: 101-107.

y eróticos. La manifestación de lo sexual remite directamente al principio ambivalente de lo material y lo corporal. El apetito venéreo es otra imagen del cuerpo carnavalesco que engulle al mundo para asegurar un periodo de fecundidad.

La ambivalencia del principio de lo material y corporal puede explicarse a partir de una imagen pendular: “el juego de lo bajo y lo alto, se pone magníficamente en movimiento, unificando a ambos elementos, fundiendo la tierra con el cielo” (Bajtín, 1998: 147). Y a través de esta idea del movimiento como medio creador se puede explicar claramente el sentido de la coronación y el destronamiento carnavalescos, donde se observa “lo constructivo del cambio–renovación” (Bajtín, 1988: 175). Luego la imagen de la coronación carnavalesca es, por sí sola, ambivalente, ya que conlleva, de forma implícita, el subsiguiente destronamiento; ambas caras de la acción están interrelacionadas para regenerar al orden y la situación jerárquica.

En el rito de la coronación el desorden se infiltra en la división social; el Caos social permite que los símbolos del poder sean arrebatados a las figuras del mundo oficial y entregados a los miembros no privilegiados de la sociedad. Por ello, el coronado es un antirrepresentante de las esferas oficiales, por ejemplo, el esclavo, el tonto o el bufón. Pero es importante señalar que en el reinado carnavalesco, a diferencia del mundo oficial, ya no existe más la circunstancia de que uno esté arriba mientras que el otro está abajo; el rey y su autoridad adquieren otra dimensión de poder; se manifiesta lo relativo de la diferenciación jerárquica. La coronación es, en este sentido, la regeneración de un mundo perfeccionado, donde los miembros de la sociedad pueden tener acceso a derechos vedados en el mundo cotidiano, pero no sólo para una satisfacción propia: al igual que en el banquete, el

rey es el portavoz de una colectividad que reclama una justicia social. Lo que pone en marcha el desorden son las fuerzas colectivas unificadas. La coronación es, por lo tanto, el resultado del equilibrio de la vida ordinaria; es el rito que inaugura el mundo al revés. Asimismo equivale a la instauración de un interregno en la cual la figura nueva de autoridad no significa un vacío de poder, sino la oportunidad de sustituir al personaje que lo ostenta para revitalizarlo (Balandier, 1999: 34). El reinado carnalesco se caracteriza por ser:

[...] un tiempo de desorden y violencia, de suspensión de la regla, agresión, confusión y desasosiego; cuando la fuerza generadora de orden ya no cuenta con su respaldo, el cuerpo de la realeza se vuelve inoperante y se instaura el caos por acciones miméticas y múltiples transgresiones. Parece entonces que la ritualización actúa al revés: es necesario dejar el campo libre al desorden para que el orden reavivado surja de una sociedad provisoriamente falsa, pervertida, porque en apariencia no está gobernada. Con la asunción del nuevo soberano, el mito se restablece: "ordena" con una fuerza acumulada, mientras que la Ley encuentra un vigor nuevo y a menudo duro; termina por un acto sacrificial o de comunión re-uniendo la cohesión y la obligación sociales [...]. Su persona puede convertirse en el lugar donde se enfrentan ritualmente las fuerzas del orden y del desorden [...] (Balandier, 1999: 34).

En el destronamiento, al rey coronado se le despoja de su posición y de los símbolos de poder que se le otorgaron a la vez que se le escarnece y golpea. El cuerpo coronado, para renacer, debe ser antes sepultado en la tierra, símbolo de muerte y regeneración; de ahí la justificación del destronamiento: la muerte fecunda del rey. La función ambivalente de la tierra es reemplazada por la violencia física y verbal. Los golpes físicos y los insultos son imágenes ambivalentes; por un lado matan, pero por otro dan pie a una nueva vida a partir de lo antiguo. De este modo el sentido de la coronación y el destronamiento no radica ni en la usurpación del poder ni en la destitución de la figura coronada, sino, como se ha mencionado, en el ciclo de nacimiento y muerte.

Vale la pena profundizar en el significado de la violencia (física y verbal) en la construcción del Carnaval para comprender cómo se lleva a cabo el proceso de destronamiento, al igual que otras manifestaciones carnaavalescas como la profanación y la transgresión de lo oficial.

Violencia carnaavalesca: tundas e insultos

Debido a que “el orden y el desorden son como el anverso y el reverso de una moneda: inseparables” (Balandier, 1999: 112), es que en las distintas sociedades, de una forma u otra, el desorden se incorpora, de manera paradójica, dentro de la dinámica del sistema. En este sentido, la violencia, una variante de lo caótico, es un mecanismo vital para el orden social, ya que permite la nivelación del mismo sistema, además de que regula “las disensiones, las rivalidades, los celos [y] las peleas entre allegados [...], pues restaura la armonía de la comunidad y refuerza la unidad social” (Girard, 1998: 16). Tomando en cuenta esto, la violencia equivale a una simbólica purificación ritual del orden social.

Julio Caro Baroja señala que la violencia física y verbal establecida en el mundo del Carnaval está relacionada con el desorden introducido en el sistema, es decir, con la trastocación del orden: “el descoyuntamiento del orden físico iba unido al descomedimiento en el orden social” (1979: 50). La violencia carnaavalesca es una fuerza capaz de filtrarse en los distintos niveles del sistema, debilitando y derrumbando las fronteras de las estructuras sociales. De esta manera, en el ambiente carnaavalesco, lo alto y lo bajo del mundo social conviven en un mismo tiempo y espacio. La violencia es por lo tanto una fuerza igualadora que alcanza a los representantes tanto del mundo oficial como del no oficial. “Toda la realidad está

metida en el juego, produciendo una entidad alucinatoria que no es síntesis sino mezcla informe, deforme, monstruosa, de seres normalmente separados" (Girard, 1998: 166). La nueva convivencia propicia una mimesis entre los distintos miembros, pero al mismo tiempo acentúa la rivalidad que existe entre las distintas clases sociales en el mundo cotidiano:

[...] la desaparición de las diferencias va asociada con frecuencia a la violencia y al conflicto. Los inferiores insultan a sus superiores; los diferentes grupos de la sociedad denuncian recíprocamente sus ridiculeces y sus maldades. Aumentan los desórdenes y la contestación. En numerosos casos, el tema de la rivalidad hostil sólo aparece bajo la forma de los juegos, de los concursos, de las competiciones deportivas más o menos ritualizadas [...] (Girard, 1998: 127).

Podría considerarse, entonces, a la violencia carnavalesca como:

[...] una auténtica operación de *transfert* colectivo que se efectúa a expensas de la víctima y que actúa sobre las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad (Girard, 1998: 15).

Aquí la víctima sería identificada con el pelele, el rey tonto o rey bufo. Estas figuras serían seleccionadas porque pertenecen a las dos capas opuestas de la sociedad y porque por distintas razones los nexos que entablan con el resto de la sociedad son casi inexistentes, es decir, son los miembros no integrados de la comunidad:

Encontramos en ella, en primer lugar, unos seres que no pertenecen, o pertenecen muy poco, a la sociedad: los prisioneros de guerra, los esclavos, el *pharmakos* [...]. Nos encontramos, de momento, con unas categorías exteriores o marginales que jamás pueden establecer con la comunidad unos vínculos análogos a los que establecen entre sí los miembros de ésta. A veces por su calidad de extranjero, o de enemigo, otras por su edad, o también por su condición servil, las futuras víctimas no pueden integrarse plenamente a esta comunidad.

Pero, ¿y el *rey*?, cabe preguntar. ¿Acaso no es el centro de la comunidad? Sin duda, pero en su caso es precisamente esta condición central y fundamental la que le aísla de los restantes hombres, le convierte en un auténtico fuera-de-casta. Escapa a la sociedad «por arriba», de la

misma manera que el *pharmakos* escapa a ella «por abajo» [...] (Girard, 1998: 19-20).

En el plano de esta mimesis renovadora, “el bufón y el tonto constituyen la metamorfosis del rey y del dios” (Bajtín, 1989: 313) que se traslada a la muerte, en realidad, a la tierra regeneradora. La violencia se liberaba al agredir objetivos que no podían defenderse, tales como gallos, perros o gatos. Las prácticas, apoyadas en la violencia física, que se llevaban a cabo durante el Carnaval medieval y renacentista, eran múltiples como: arrojar salvado, harina, huevos, naranjas u otros objetos; mantear perros, gatos y peleles; fustigarse con porras y vejigas, etc. (Caro Baroja, 1979: 58). Otra costumbre también típica era la realización de batallas fingidas.

En la fiesta carnalesca la integración del Caos y la violencia se proyecta también en el campo lingüístico. El ambiente carnalesco da pie a un lenguaje propio que se distingue del lenguaje del mundo oficial: la iglesia, la corte, los tribunales, las instituciones públicas y las clases dominantes (Bajtín, 1998: 139). Este lenguaje libre y familiar se desdobra en variadas formas: groserías, maldiciones, insultos, juramentos y obscenidades, en las que se reconoce una violación de las reglas normales del habla, un rechazo deliberado a aceptar las convenciones verbales de etiqueta, cortesía y consideración. Las expresiones elaboradas hacen referencia a los elementos del mundo de lo material y lo corporal (las heces, los orines y las entrañas): el vocabulario es otro medio que coopera en el despedazar al cuerpo y acercarlo a la tierra. Pero los juegos verbales remiten, de una manera u otra, a elementos relacionados con la metamorfosis;

consecuentemente, el habla carnavalesca es ambivalente (bendición/maldición, elogio/injurias) y cumple un efecto regenerador ya que degrada a la vez que corona⁸:

[...] la fusión del elogio-injurias, refleja en el plano estilístico, la ambivalencia, la bicorporalidad y el inacabamiento perpetuo del mundo [...]. La agonía se funde con el nacimiento en un todo indisoluble. Este proceso es descrito en las imágenes de lo «bajo» corporal y material: todo desciende a lo bajo, a la tierra y la tumba corporal, a fin de morir y renacer. [...]. Todas estas imágenes precipitan, conducen hacia abajo, rebajan, absorben, condenan, denigran (topográficamente), dan la muerte, entierran, envían a los infiernos, injurian, maldicen, y al mismo tiempo conciben de nuevo, fecundan, siembran, renuevan, regeneran, elogian y celebran. Es un movimiento general hacia lo bajo, que mata y da vida a la vez, unificando acontecimientos extraños uno al otro [...] (Bajtín, 1998: 392).

Roger Caillois señala que, al igual que ocurre en el plano de las satisfacciones corporales (*orgías consumidoras*), los gritos, las injurias, las bromas, las obscenidades y los sacrilegios dan pie en el mundo festivo a *orgías de expresión* (1996: 138).

De una manera general, se podría resumir que en el pensamiento carnavalesco cada una de las imágenes está concebida para dar vida al orden cultural a través de las ideas de la inversión y el movimiento hacia lo bajo. Estas dos ideas se unen en los juegos paródicos carnavalescos que presentan la desviación de una norma, ya sea que la inviertan, ya sea que la degraden.

La parodia es una imitación burlesca de una obra, un género, un acto o un estilo; el juego paródico exige poder distinguir las diferencias entre el modelo

⁸ "En las groserías contemporáneas no queda nada de ese sentido ambivalente y regenerador, sino la negación pura y llana, el cinismo y el insulto puro; dentro de los sistemas significantes y de valores de las nuevas lenguas esas expresiones están totalmente aisladas [...]: quedan los fragmentos de una lengua extranjera en la que antaño podía decirse algo, pero que ahora sólo expresa insultos carentes de sentido" (Bajtín, 1998: 31).

seleccionado y la parodia⁹. Asimismo la parodia se presenta como una perspectiva extra de la realidad, abierta a exponer un tono crítico. De ahí que sea necesario que las reglas, las prohibiciones, los rituales y los textos a parodiar tengan vigencia; es decir, sean elementos reconocidos y respetados por la comunidad en el momento de su transgresión. En el Carnaval los elementos del mundo oficial son los principales motivos a parodiar; la parodia se convierte, en cierta forma, en un medio de liberación de la colectividad. Esto explica la importancia de la cual estaban revestidos los diversos contrarrituales¹⁰ durante la Edad Media:

[...] las parodias de la Edad Media no eran meros pastiches rigurosamente literarios o simples denigraciones de los reglamentos y leyes de la sabiduría escolar: su misión era trasponer esto al registro cómico y al plano material y corporal positivo: corporizaban, materializaban y al mismo tiempo aligeraban lo que incorporaban a su cosmovisión [...] (Bajtín, 1998: 80).

Mijaíl Bajtín describe al discurso paródico como una *construcción híbrida* donde coexisten puntos de vista opuestos: el perteneciente al modelo original y su parodia; el cómo se lleva a cabo la convergencia o el distanciamiento con el discurso del modelo original --que puede ser denominado como *palabra ajena--*, da pie a que se produzca el efecto paródico:

Llamamos construcción híbrida al enunciado que, de acuerdo con sus características gramaticales (sintácticas) y compositivas, pertenece a un sólo hablante; pero en el cual, en realidad, se mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos «lenguas», dos perspectivas

⁹ Al explicar las distintas formas de parodia Gérard Genette señala, de manera general, tres casos: "En el primer caso, el «parodista» aparta un texto de su objeto modificándolo justo lo imprescindible; en el segundo caso, lo transporta íntegramente a otro estilo, dejando su objeto tan intacto como lo permite esa transformación estilística; en el tercer caso, toma su estilo para componer en ese estilo otro texto de asunto distinto, preferentemente antitético" (1989, 22-23). Para más información acerca del concepto de parodia véanse los capítulos correspondientes en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*.

¹⁰ En la Edad Media existía una multiplicidad de parodias sacras como: la Liturgia de los bebedores, la Liturgia de los jugadores, la Misa del Asno, la Fiesta de los Tontos, la *Coena Cypriani*, las parodias de las lecturas evangélicas (Bajtín, 1998: 19). Estas prácticas eran el medio para que el pueblo se emancipara un poco del peso de la vida cotidiana.

semánticas y axiológicas. Repetimos que, entre estos enunciados, estilos, «lenguas» y perspectivas, no existe ninguna frontera formal-compositiva ni sintáctica; la separación de voces y de lenguajes se desarrolla en el marco de un único todo sintáctico, frecuentemente en los límites de una proposición simple; incluso muchas veces, la misma palabra pertenece simultáneamente a dos lenguajes, tiene dos perspectivas que se cruzan en la construcción híbrida y tienen, por lo tanto, dos sentidos contradictorios, dos acentos [...] (Bajtín, 1989: 121-122).

En el mundo al revés, el elemento parodiado se transforma en el “*doble destronador*” (Bajtín, 1988: 179) de algún principio de la palabra normativa. En el Carnaval la parodia funciona como un sistema “de espejos convexos y cóncavos que alargaban, disminuían y distorsionaban en diversas direcciones y en grado diferente” (Bajtín, 1988: 179) a las distintas formas de la palabra ideológica.

El mundo sin normas: inversiones paródicas

En el mundo de la Edad de Oro no existían, temporalmente, las normas ni las prohibiciones¹¹; tampoco regía ningún principio, únicamente el de liberación y el de desorden. Paralelamente, en el mundo festivo operan reglas disímiles a las habituales: las leyes del Caos y la libertad¹². En la vida ordinaria lo sagrado se manifiesta casi exclusivamente por medio de prohibiciones, mas:

Los actos prohibitivos y excesivos no bastan para señalar la diferencia entre el periodo de desenfreno y el normal. Se le añaden *actos al revés*. La gente se ingenia en realizar exactamente al contrario el proceder usual. La inversión de todas las relaciones parece una prueba evidente del retorno del Caos, de la época de la fluidez y de la confusión [...] (Caillois, 1996: 139).

¹¹ “Nació primero la Edad de Oro. Sin leyes, sin magistrados, observaba por sí misma la justicia y la buena fe. Los castigos y los apremios eran desconocidos. No se leían amenazadoras sentencias sobre el bronce, ni una muchedumbre suplicante temblaba ante sus jueces; la gente vivía tranquila sin su socorro” (Ovidio citado por Osterc, 1988: 261).

¹² “Lo carnavalesco es la confusión, y una vez que los individuos son inmersos en ella, cualquier conducta formal o informal, triste o alegre, frenética o acompasada, puede ser admitida; la falta de reglas hace que ni siquiera sea obligatoria una supuesta «conducta carnavalesca»” (Gutiérrez, 1989: 50-51).

Durante el Carnaval, la inversión está dada por "lo sagrado de infracción" (Caillois, 1996: 143)¹³; se "nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer" (Eco, 1998: 19) mientras dure el mundo alterno.

Por medio de la infracción en el mundo al revés, lo sagrado se aprecia en la contravención de los distintos rituales de la vida cotidiana y del mundo oficial (por ejemplo, los ceremoniales clericales y litúrgicos, los de la caballería, los del magisterio universitario, etc.); los contrarrituales realizados durante el periodo licencioso del Carnaval ejercen la función de dobles destronadores de los ritos del mundo oficial. En el paralelo burlesco, el procedimiento ritual se apega a palabras y acciones previamente establecidos por el modelo, pero es aplicado a asuntos de otra índole, generalmente profana, que son contradictorios al uso original. El principio material y corporal se infiltra en las inversiones paródicas al tomar el lugar de los elementos sagrados y oficiales; en este panorama, por ejemplo, las cenizas se sustituyen por heces. La ambivalencia de los elementos carnalescos se vuelve hacer presente en los rituales festivos; en ocasiones los significados de las imágenes se pueden multiplicar, cobrando un sentido polisémico.

Por lo común durante la fiesta carnalesca se llevaban a cabo representaciones teatrales que no eran espectáculos profesionales ni eventos espontáneos, que se reconocían por su disposición a la improvisación, en cuanto que no estaban apoyadas puntualmente en un guión escrito. Peter Burke señala que estas obras, de carácter cómico o de farsa, podían confundirse con los rituales carnalescos por su condición improvisada y su sentido burlesco (1996: 266).

¹³ Roger Caillois antepone este concepto al de sagrado de reglamentación, donde impera el respeto y cumplimiento de las normas; esta forma es la que gobierna el curso de la vida cotidiana. Lo sagrado por infracción rige durante el paroxismo del mundo (1996: 143).

Estas actuaciones rituales suponen, también, la parodia de los sujetos que llevan a cabo el acto ritual. El papel del oficiante es transgredido al ser usurpado o invertido por un personaje representante de una condición social disímil. Pero esta usurpación o inversión de rol no es meramente arbitraria; forma parte de uno de los elementos más importantes del mundo carnalesco: la pérdida de la identidad individual, que se presenta bajo la máscara o el disfraz.

El mundo del Caos: el mundo de la libertad sin rostro

En la vida cotidiana los papeles sociales dependen de la condición social, la edad y el sexo; a estos roles les corresponden unos patrones determinados de comportamiento. Pero en el mundo del Caos, remembranza de los tiempos primigenios, no existe clasificación alguna ni nombre alguno; por ende es una masa amorfa y anónima, que imposibilita las diferencias sociales y remite a la imagen de la colectividad; se crea entonces un universo igualitario. El desorden carnalesco es, pues, la desintegración de la identidad para conformar una personalidad colectiva inmersa en un mundo sin rostro:

[...] el clima de fiesta específica desprovista de piedad, la liberación total de la seriedad, el ambiente de libertad, de licencia y familiaridad, el valor de concepción del mundo de las obscenidades, los coronamientos-destronamientos burlescos, los alegres combates y guerras de carnaval, las disputas paródicas, las riñas unidas a los alumbramientos, las imprecaciones afirmativas, todos estos elementos [...] tienen el mismo valor de concepción del mundo.

La muchedumbre en regocijo que llena la plaza pública no es una muchedumbre ordinaria. Es un *todo popular*, organizado a su manera, a la manera popular, fuera y frente a todas las formas existentes de estructura coercitiva social, económica y política, en cierta medida abolida por la duración de la fiesta.

[...] El individuo se siente parte indisoluble de la colectividad, miembro del gran cuerpo popular. En este Todo, el cuerpo individual cesa, hasta cierto punto, de ser él mismo: se puede, por así decirlo, *cambiar mutuamente de cuerpo, renovarse [...]* (Bajtín, 1998: 228-229).

El juego de las identidades se resume en la posibilidad de adoptar un carácter alterno al del mundo oficial. El desorden social permite una doble mimesis en cuanto que todos los miembros de la comunidad pueden adoptar la personalidad del otro. Aunque sea por un instante, la identidad habitual es ocultada bajo otra festiva. La máscara y el disfraz son el rostro incierto del mundo caótico, donde las identidades se han confundido al haber desaparecido los límites y las definiciones. Los hombres se disfrazan de mujer y a la inversa; de igual manera el bufón es el rey y el rico es el pobre. El Caos aniquila los papeles sociales y crea tal confusión en el orden social, que da pie a la inversión, la invención y la usurpación de identidades.

La conciencia de la identidad social es parte del mundo cotidiano, pero para la inclusión del individuo en cualquier otro universo, la máscara es el único medio, ya que le concede negar el *yo*. Su indeterminación, al ser el *no-yo*, la convierte en el alegre símbolo de la negación del sentido único, del reconocimiento de la relatividad, de la negación de la autoidentificación, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de las sucesiones y reencarnaciones (Bajtín, 1998: 41-42). La máscara es, en cierta forma, el renombramiento del mundo ordinario.

El enmascaramiento permite internarse en terrenos cerrados, generalmente, para determinados grupos sociales, es decir, permite las conductas vedadas. Leander Petzoldt observa que la máscara permite que el individuo experimente una serie de transformaciones radicales, ya que el cambio no es sólo externo sino interno, por las experiencias intensas que le brinda (1988: 165). Por medio de la máscara desaparece la posibilidad de un reconocimiento individual; por lo tanto no hay manera de implantar un control social. La máscara es la encarnación de una

libertad sobrehumana que permite actuar impunemente a sabiendas que al finalizar ese segundo mundo no habrá castigo.

Los distintos mecanismos de la cultura carnavalesca pueden comprenderse como un rito cuya intención es exorcizar al sistema social de las fuerzas que lo han hecho entrar en crisis.

Es de notar que la cultura carnavalesca, pese a estar identificada principalmente con un evento festivo, puede manifestarse bajo otras formas; ejemplo de ello es la literatura carnavalesca. Pero es importante hacer una distinción de la literatura creada específicamente para el Carnaval y lo que podría denominarse como *carnavalización* de la literatura. El Carnaval da lugar a la composición de textos que forman parte de las mismas representaciones festivas --liturgias, himnos, sermones, decretos, diálogos, pronósticos, adivinaciones y almanaques-- que cumplen la función de parodiar y burlar a los textos religiosos, políticos y jurídicos del mundo oficial. Mas la concepción de lo carnavalesco puede estar presente en un texto no compuesto exclusivamente para el acto festivo:

[...] llamaremos literatura carnavalizada a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma de folklore carnavalesco (antiguo o medieval) [...] (Bajtín, 1988: 152).

La carnavalización de la literatura se evidencia, entonces, en una estructuración del texto y en una transposición de los conceptos del pensamiento carnavalesco. El Carnaval como festividad y la carnavalización de la literatura no son equiparables totalmente, pero sí es posible establecer entre ellos una vinculación.

La cultura carnavalesca en el escenario del Renacimiento: el "Quijote"

M. Bajtín reconoce al Renacimiento como "una época de profunda y casi total carnavalización de la literatura y la visión del mundo" (1988: 192). De acuerdo con Peter Burke una de las características de la Edad Moderna, al quebrantarse el sistema cerrado de la Edad Media, fue el cambio que sufrió la relación entre la cultura oficial y la popular. De ahí que la cultura de la elite y la del pueblo estuvieran mutuamente influidas y vinculadas. La interacción entre ambas esferas derivó en que se compartieran y utilizaran objetos culturales comunes¹⁴, siendo así que el mundo de la Edad Moderna evidenció una doble culturalidad (Burke, 1996: 106-113). Uno de los ámbitos donde influyó este cambio de paradigmas fue justamente en el Carnaval. Bajtín considera que Rabelais y Cervantes conforman a sus personajes y obras desde la cultura popular (1988: 192). Esta influencia propicia una producción de obras de carácter burlesco y carnavalesco, como *La pícaro Justina*, el *Quijote* y *El Buscón*.

El *Quijote* es descrito por Luis Andrés Murillo como la *summa* de distintos estilos y recursos narrativos (como el relato pastoril, la novela sentimental, la picaresca, entre otros tipos de narraciones), y de una diversidad de materias (como la tradición popular y folclórica, la ficción caballeresca, etc.), que a su parecer permiten recrear los temas y trances de un mundo, que era la España de 1600 (1991: 28-29). Murillo percibe como características definitorias del *Quijote* la armonía de la pluralidad de elementos y la polifonía existente entre ellos. Por su parte, Augustin Redondo observa que lo singular de este texto cervantino es la simbiosis de tradiciones múltiples, tanto orales como escritas, además de eruditas y populares,

¹⁴ En opinión de Peter Burke la pertenencia a un grupo cultural no es motivo excluyente de la participación en otro sistema cultural (por ejemplo, los miembros de la cultura oficial pueden participar en las actividades de la cultura popular); véase Burke, 1996: 21-25.

y es este carácter multifacético lo que permite observar en él rasgos de la cultura carnavalesca. De ahí que para Redondo la valoración de la parodia caballeresca y el aspecto paródico en todas sus manifestaciones, a lo largo de la novela, sean elementos significativos, relacionados con la risa liberadora y el Carnaval, que han sido poco considerados por parte de la crítica en general (1998: 14). Redondo atiende estos principios en relación con dos aspectos; por un lado, el papel que desempeñó la cultura popular, en específico la carnavalesca, durante el Renacimiento, y por otro lado, los cambios sociales en España a lo largo del reinado de Felipe III (1998: 13-14).

El proceso de enculturación entre lo oficial y lo popular permitió que el Carnaval ascendiera a nuevas esferas; este ascenso se refleja, por ejemplo, en la corte de Felipe III. Tras la muerte de Felipe II, en 1598, el nuevo rey intenta liberar a España de la leyenda negra y el hermetismo ideológico que pesaban sobre ella. Felipe III desea rescatar de su crisis a España, por lo cual implementa cambios en la estructura económico-político-social. Uno de ellos fue que, a diferencia de su antecesor, lo festivo trascendió más allá del ámbito religioso; de esta manera se redescubre y recupera el ambiente festivo para las clases cortesanas. En cierto modo esto es lo que propicia que las fiestas, los bailes y las mascaradas se vuelvan una actividad común en la corte. Este cambio histórico repercutió en la producción del texto de Cervantes; los retratos del ambiente palaciego de la segunda parte del *Quijote* son prueba fehaciente de ello: "las fiestas palaciegas [tienen] su trascripción en las festividades y burlas que se verifican en la segunda parte del texto cervantino, tanto cuando el héroe está en casa de los duques como cuando se encuentra en Barcelona" (Redondo, 1998: 62). Pero lo anterior, cabe aclarar, no conduce a

observar al Carnaval en el Renacimiento como un fenómeno exclusivo de las altas esferas; la cultura carnavalesca, en sus principios y características generales, permanece identificada con la cultura popular.

En el *Quijote* lo carnavalesco está presente desde la caracterización de los personajes protagónicos. Este aspecto ha sido estudiado por Augustin Redondo (1978) y Manuel Durán (1980), quienes observan en la caracterización de don Quijote y Sancho la oposición de las figuras del Carnaval y la Cuaresma. En su análisis de Sancho Panza, Robert M. Flores (1982) toma en cuenta su semejanza con el carácter del mundo carnal. Por su parte, Francisco López Estrada (1982) ha examinado la influencia del mundo festivo del Siglo de Oro, pero se concentra en exponer el adoptado por el ámbito cortesano, fenómeno que influirá, como ya se mencionó, en la elaboración de la segunda parte del *Quijote*.

Pero no es solamente la caracterización de los personajes del caballero y del escudero ni la mención del mundo festivo lo que hace que el Carnaval sea puesto en escena como un elemento en el *Quijote*. James Iffland (1999) juzga que el tono crítico de la obra se construye, en muchas ocasiones, a partir de la cultura de la risa y la tradición carnavalesca. Anthony Close también concede importancia al rol de la cultura de lo cómico en la valoración del texto. Desde el punto de vista de Augustin Redondo, la misma construcción de varias de las acciones narrativas deja entrever una influencia de la cultura carnavalesca; ejemplo de ello es la composición de los nombres propios de distintos personajes. En general, hay que decir que en el *Quijote* las imágenes, principios y representaciones de la cultura carnavalesca estructuran el texto con una función específica. En este sentido los espacios asociados con aspectos carnavalescos en el *Quijote* cobran relevancia; estos escenarios simbólicos

pueden identificarse con las ventas en la primera parte del *Quijote*, siendo su paralelo, en la segunda parte, el palacio ducal y el subespacio creado en la ínsula Barataria. En ambos *cronotopos* pueden estudiarse principalmente las distintas dimensiones del universo carnavalesco: las parodias rituales, las mascaradas, los juegos léxicos, los banquetes rituales, las farsas teatrales y las tundas carnavalescas.

CAPÍTULO 2

LA VENTA-PLAZA: ESPACIO PÚBLICO FESTIVO

Las ventas-plazas públicas en el "Quijote"

La venta era un lugar de paso, un cruce de caminos, donde toda clase de vidas convergían; era simplemente un espacio abierto a todas las categorías sociales (Gómez, 1999: 6; Redondo, 1998: 70). En cierta forma, en el espacio "público" de la venta se logra establecer "un orden social diferente con gente de todos los estratos de la sociedad moderna" (Broad, 2000: 20), en el cual destaca el sentido de lo colectivo. La venta permite observar a los miembros de la sociedad como una colectividad. Tal vez por estas características, que implican un ámbito popular a la vez que público, la venta pudiera ser un *topos* equivalente al de la plaza pública. En este sentido, la venta puede funcionar en determinadas circunstancias, tal es el caso del *Quijote*, como el escenario del mundo carnavalesco.

Los distintos sucesos de burla, enmascaramientos y violencia física, más el ambiente jocoso y transgresor que permea los episodios venteriles ocurridos en la primera parte del *Quijote* (I, 2-3, 16-17, 32-46), pueden dar pie al lector para compararlos con una serie de eventos típicamente carnavalescos. Mas el efecto de la carnavalización de estos episodios no radica, únicamente, en mencionar sucesos de carácter festivo o lúdico; su significado está relacionado con el ambiente liberador y subversivo implicado.

Cervantes necesita de la venta, "lugar de encuentros y desencuentros, latrocinios y burlas" (Marín, 1999: 20), como símil de la plaza pública, para formular

una visión singular, innovadora, del mundo. No hay que olvidar que el universo del Carnaval “en realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (Bajtín, 1998: 12). De esta manera, las escenas carnavalescas efectuadas en las ventas son una reproducción lúdica del mundo real; consecuentemente cada uno de los juegos realizados en su espacio es un intento por burlar y escarnecer al sistema y sus miembros. Sin embargo, el cómo se lleva a cabo este juego carnavalesco no ocurre de la misma forma en cada una de las visitas a las dos ventas presentes en la parte uno del texto. En la primera venta, don Quijote es coronado rey de su mundo al revés, y el ciclo se cierra cuando durante su segunda estancia en la venta de Juan Palomeque se lleva a cabo el destronamiento final: el enjaulamiento en el carro de bueyes.

Antes de analizar el rol de estas ventas-plazas es importante señalar su doble apariencia. El narrador advierte que ante la mayoría de los personajes las ventas se revelan como lo que son en realidad, simples ventas. Pero, de igual manera que las identidades de los personajes, cambian de acuerdo con las necesidades del caballero. Ante los ojos de don Quijote las ventas se transforman en castillos¹: “castillos eran a su parecer todas las ventas donde alojaba” (I, 16: 202). Estas alteraciones no son arbitrarias, sino que operan dentro de las reglas de los libros de caballerías, pero también dentro de las leyes de lo carnavalesco. Las ventas se transfiguran para resaltar el carácter paródico de las circunstancias. Por

¹ A lo largo de la segunda parte aparece nuevamente el espacio de las ventas, aunque ahora no se convierten en palacios. Llama la atención que cuando la costumbre de don Quijote de reconocer las ventas como castillos es mencionada por el narrador, en estas ocasiones no ocurre ningún cambio: “Y en esto, llegaron a la venta, a tiempo que anocheecía, y no sin gusto de Sancho, por ver que su señor la juzgó por verdadera venta, y no por castillo, como solía” (II, 24: 229); “Digo que era venta porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos” (II, 59: 484). En el texto de 1615, las ventas cumplen una función distinta; pese a que sí pueden identificarse con el mundo de lo popular y lo festivo -como en el caso del episodio del titerero y del mono adivino (II, 25)- no se rigen concretamente bajo las reglas del mundo carnavalesco.

ejemplo, al llegar a la segunda venta, don Quijote cree encontrarse nuevamente ante otro castillo; pero, a diferencia de la primera, el ventero lo saca de su error y el caballero queda, aparentemente, convencido. La metamorfosis de venta en palacio ocurre, en esta ocasión, durante la noche cuando el caballero ve en lugar de la moza Maritornes a la hija del "señor del castillo". En estas conversiones de las ventas-castillo, el espacio del mundo de lo popular se eleva burlescamente al nivel de lo oficial. Esto se observa en las parodias rituales celebradas en la primera venta del *Quijote*.

El mundo al revés de la venta-castillo

Don Quijote, tras abandonar su hacienda para "hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y a caballo a buscar las aventuras" (I, 1: 75), cae en cuenta de que no ha sido armado caballero conforme a la *ley de la caballería*. En este sentido, la primera venta-castillo se convierte en el lugar idóneo para que don Quijote pueda cumplir su deseo de armarse caballero. El hecho de que en el mundo cotidiano hubiera sido imposible esta ordenación por las características del hidalgo² y de que la venta sea un espacio ilícito para ese fin, no impide que sea posible en el mundo al revés que se crea en el espacio venteril. La metamorfosis de la venta contribuye, entonces, a la celebración del rito. Sin embargo, no se trata solamente de procurar un espacio alternativo donde se puedan adecuar las leyes, sino un sitio que

² En los libros de caballerías para que el héroe fuera digno de ser armado caballero debía cumplir con una serie de características, que iban desde su linaje hasta la demostración de determinadas virtudes, valores y habilidades físicas. Sin embargo, don Quijote no cumple con ninguno de estos requerimientos (Redondo, 1998: 294-296) a excepción de los espirituales. José Manuel Lucía Megías señala las diferencias entre lo establecido por la Orden de la Caballería y las características de don Quijote y los ritos realizados en la venta como causas por las cuales el hidalgo no hubiera sido armado caballero (1990: 193-203). A su vez Martín de Riquer expone que don Quijote no tenía derecho a la investidura, por su locura y su pobreza; además, señala otra razón válida para que él no tuviera derecho a la caballería: el haberla recibido por escarnio (1956: 47-50).

remita burlescamente al legítimo: el castellano. La venta se convierte en el paralelo paródico del castillo:

[...] el castillo se ha transformado en venta, y ésta es por antonomasia el lugar del engaño, del robo y de la lujuria -- por algo están presentes en ella las dos mozas del partido --, cuando el ritual de la «armazón» supone al contrario pureza y acendramiento [...] (Redondo, 1998: 297).

En su análisis de la primera salida de don Quijote, Gómez Torres percibe que la confección de la celada de don Quijote (I, 1: 75) es comparable a la construcción de un disfraz, requisito para participar en el Carnaval venidero que se inaugurará en la venta (1999: 4); pero el caballero no lo necesita exclusivamente para ingresar al mundo carnavalesco, sino en cualquier mundo alterno, como lo es el creado por él mismo. La necesidad de la máscara para participar en un segundo mundo es lo que obliga a don Quijote a no quitarse la celada en ningún momento durante su estadía en la venta. La máscara del futuro caballero oculta la identidad del hidalgo, quien al ser posteriormente despojado de la celada-máscara, hecha pedazos, pierde su falsa identidad e irremediamente vuelve a ser para el mundo real el “Señor Quijana”³ (I, 5:104) (Gómez, 1999: 4).

El ambiente carnavalesco en la primera venta (I, 2-3) se inicia con la instauración del mundo al revés⁴ propiciada por don Quijote y sus percepciones de la *realidad*. El Caos invade todos los niveles, transformando todas las esferas, desde los individuos hasta los escenarios; ocurre, así, una total confusión de identidades. De esta manera, la venta es transformada en castillo, el porquero en enano, las

³ Respecto a los diversos nombres que se le adjudican al manchego (*Quijada*, *Quesada*, *Quijana* y *Quijote*), Redondo plantea que cada uno de ellos conlleva un simbolismo que alude ya sea al mundo de lo festivo, ya sea a la imagen de la locura (1998: 213-221).

⁴ Desde otro punto de vista James Iffland considera que la inversión carnavalesca de los valores del mundo caballeresco se definen desde el primer episodio con la caracterización de Rocinante, Dulcinea y el mismo don Quijote (1999: 62-63).

prostitutas en doncellas (I, 2: 82), el ventero en castellano (I, 2: 84), el silbato del castrador de puercos en música (I, 2: 87) y los arrieros en caballeros (I, 3: 91). Pero la *fiesta* con los tradicionales rituales paródicos no queda oficialmente inaugurada hasta después de celebrarse el banquete carnavalesco.

El banquete inaugural

El banquete ritual permite que, con el afán de divertirse, los participantes elegidos al azar adopten el papel que les ha otorgado don Quijote (el próximo rey tonto a coronar). De manera burlesca, este Carnaval se inicia en viernes (día asociado con la tradicional costumbre judeocristiana de la abstinencia de carne), y la burla se subraya cuando en la mesa se sirven alimentos identificados nuevamente con el periodo de la austeridad cuaresmal (“una porción de mal remojado y peor cocido bacallao y un pan tan negro y mugriento” (I, 2: 87)), aunque el sentido de rito cuaresmal se violenta inmediatamente por las formas lingüísticas utilizadas en el discurso de don Quijote. El mismo cierre de su *perorata* es la glorificación del mundo corporal: “el trabajo y peso de las armas no se puede llevar sin el gobierno de las tripas” (I, 2: 87).

Durante este festín, la figura del caballero es degradada por el aspecto cómico, casi grotesco⁵, que presenta cuando intenta cenar y la celada que rehusó quitarse se lo impide, siendo necesario que lo alimenten las damas y el castellano. Don Quijote es, entonces, una burda y avejentada imagen dionisiaca incapaz de

⁵ El mismo Bajtín observa que el realismo grotesco es clave en la degradación de la ideología y del ceremonial caballeresco (1998: 24-25). El aspecto físico del mismo don Quijote remite a la concepción del cuerpo grotesco. Son imágenes de un cuerpo decadente, malogrado y a la vez deteriorado.

comer por sí sola, “que era la más graciosa y estraña figura que se pudiera pensar”

(I, 2: 85):

[...] pero era materia de gran risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y así, una de aquellas señoras servía deste menester. Mas al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horadara una caña, y, puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando vino; y todo esto lo recibía en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada [...] (I, 2: 87).

El fin de la cena permite la aparición de los juegos paródicos rituales: la vela de las armas y la investidura del caballero (I, 3). Mas la construcción del ambiente paródico se define antes de que inicien los dos rituales. Los principios del mundo caballeresco que van a definir al personaje y sus acciones, a lo largo de la historia, son ridiculizados en la plática que, tras terminar la cena, entablan don Quijote y el ventero.

Don Quijote burlado en sus propias palabras

Don Quijote solicita al ventero que le conceda el don de ser armado caballero para poder “ir por todas las cuatro partes del mundo buscando las aventuras, en pro de los menesterosos, como está a cargo de la caballería y de los caballeros andantes, como yo soy, cuyo deseo a semejantes fazañas es inclinado” (I, 3: 88). El ventero, tras de oír a su huésped, se percata de los lineamientos que rigen su falta de juicio; por lo mismo, sabe cómo “seguirle el humor”. El discurso del ventero-castellano confirma que él conoce los elementos del mundo de los libros de caballerías, lo que le permite tergiversarlos:

[...] que él, ansimesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo, buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de

Málaga, Islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo y otras diversas partes, donde había ejercitado la ligereza de sus pies, suileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos, y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España; y que, a lo último, se había venido a recoger a aquel su castillo, donde vivía con su hacienda y las ajenas (I, 3: 88-89).

El juego paródico recae, entonces, en la apropiación de la palabra ajena, en este caso representada por el habla de don Quijote⁶. El discurso del falso castellano, pese a utilizar los mismos términos, conlleva un sentido absolutamente opuesto al original; el resultado es la trasposición de los valores que don Quijote defiende. Por un lado, los lugares que se enumeran están relacionados con el mundo de la picaresca española. Por otro, el sentido sublime de las acciones de los caballeros es sustituido por los actos más viles y deshonestos:

En relación al discurso “noble” de don Quijote, el del ventero puede tomarse como un despropósito, en el sentido de que está constituido por una serie de asociaciones “tomadas de la rutina tradicional del lazo lógico” (Bajtín 382). La ruptura de ese lazo lógico tradicional es posible gracias a la inserción de un discurso ajeno al de los libros de caballerías, lo que permite que “las palabras se ubiquen en una relación y una proximidad inusuales” (382), como es el caso de la perorata del ventero (Gómez, 1999: 9).

Don Quijote no se percata del distanciamiento que se establece entre sus principios caballerescos y las historias que propone el castellano⁷. La inadvertencia de estas irregularidades permite que el ventero continúe escarneciendo al visitante

⁶ En relación con el discurso del ventero, Gómez Torres señala la parodia de los lenguajes oficiales; al lenguaje descontextualizado de don Quijote en la venta lo clasifica como el mismo fenómeno de palabra parodiada (1999: 9-11).

⁷ María Stoopen observa que “con sus hablas específicas [...] se producen asimismo los ricos juegos lingüísticos del *Quijote* y los fenómenos literarios que ellos activan: el plurilingüismo y la intertextualidad presentes; [...] los equívocos lingüísticos, intencionados o no, creados por la diferencia entre los códigos interpretativos, fenómeno cuya clave básica es el conocimiento o desconocimiento por parte de los personajes seculares, de los principios caballerescos y la intención con que los conocedores los usan” (2002: 235).

usando sus mismos términos, al instruirlo de ciertos detalles omitidos, en su opinión, en las historias de caballeros andantes; por menores que recalcan el mundo material y corporal, como son la importancia del dinero y de las camisas limpias (I, 3: 89); lo anterior desidealiza el modo de vivir de los caballeros. El acento paródico se produce no sólo por la transgresión del mensaje, sino por el sujeto que lo realiza. El enunciado está en boca del personaje más alejado de los ideales caballerescos: un villano, un rufián. Podría decirse que son las mismas palabras de don Quijote las que se utilizan en su contra en esta parodia de los valores e ideales caballerescos.

Los rituales paródicos en la venta-castillo

En los dos contrarrituales celebrados en esta primera venta, las ordenanzas que operan no desaparecen, sino que se rigen bajo otros paradigmas: el mundo al revés y el ambivalente principio corporal. En estos contrarrituales se tergiversan las ordenanzas de la Caballería. El juego paródico recae, en ambos casos, en la contraposición y degradación de los arquetipos del escenario, de los ejecutantes de los rituales y de los principios.

El ventero-castellano justifica hábilmente la ausencia de la capilla ante don Quijote. La oportuna demolición de la capilla es lo que permite que la vela de las armas se lleve a cabo en el patio del corral, espacio relacionado con las fiestas populares, y ante los ojos de un público que ha sido advertido de la locura del viejo hidalgo. El escenario iluminado por “la claridad de la luna”, que permite que “cuanto

el novel caballero hacía era bien visto de todos" (I, 3: 90), prepara la escena para que se inicie el espectáculo carnavalesco⁸.

Abad Merino subraya que el ritual de velar las armas cobra un sentido paródico por diversas causas: la ínfima calidad social de los enemigos (arriero-caballero)⁹, el escenario poco heroico (corral-capilla), el heterodoxo manejo de las armas caballeriles¹⁰ y el combate a pedradas; observa al conjunto total de las burlas como una emulación paródica de las justas caballerescas (Abad, 1991: 455-457). Es de notar que en esta parodización la sagrada pila bautismal es sustituida por el abrevadero (Redondo, 1998: 298). La vela de armas interrumpida y la lapidación subsiguiente son un anticipo de la serie de destronamientos carnavalescos a los que se someterá al caballero, tras su coronación como el rey del mundo al revés (Iffland, 1999: 64).

De igual manera, el ritual de la investidura tiene tintes paródicos. La sola pretensión de armarse caballero se convierte, dentro del universo carnavalesco, en una coronación en potencia. El rito más solemne en la vida del caballero era la de ser armado como tal, por lo que no es arbitrario el juego que establecen el ventero y sus comparsas con la inversión de tal ceremonia:

La ceremonia de ingreso en la caballería –tan ansiosamente anhelada por el hidalgo manchego- alcanzó gran importancia en la sociedad

⁸ José Luis Ramos considera que la posición estática de los observadores subraya su papel como espectadores, pero que un giro dramático ocasiona que el público, refiriéndose a los arrieros, se convierta en copartícipe de la acción (1992: 673).

⁹ Redondo subraya que la mala reputación de los arrieros es un motivo mencionado también por el mismo Cervantes en *El licenciado Vidriera*: "Los harrieros son gente que ha hecho divorcio con las sábanas y se ha casado con las enjalmas; son tan diligentes y presurosos, que a truco de no perderán el alma; su música es la del mortero; su salsa, el hambre; sus maitines, levantarse a dar sus piensos, y sus misas, no oír ninguna". Otra característica que Redondo apunta es que el oficio del arriero se asocia con los moriscos; por ello la defensa de la pila que hace don Quijote pudiera adquirir otro simbolismo (1998: 298-299).

¹⁰ Para observar las diferencias con los combates descritos en los libros de caballerías puede recurrirse al texto de Cacho Bleuca en el que se señalan los elementos fijos y móviles de estas escenas (2002: 30-33).

medieval, convirtiéndose en una selección ritual realizada en el seno del estamento de los defensores entre aquellos preparados física y espiritualmente para desempeñar determinadas e importantes funciones. Entendida como un rito de paso de la juventud a la madurez, con su correspondiente muerte metafórica y su posterior renacer, se cargó de un profundo significado religioso, adquiriendo incluso un carácter pseudosacramental [...] (Marín, 1999: 21).

La profanación se inicia a partir de que los personajes son de una categoría social menor que la establecida por el mundo nómico de la caballería. El maestro de ceremonias no es un caballero sino un bribón, y hacer reverencias ante él reafirma la abolición temporal de las relaciones jerárquicas (Gómez, 1999: 7). Las *doncellas* doña Tolosa y doña Molinera, que, respectivamente, le ciñen la espada y le calzan la espuela al caballero manchego, son ramerías que sustituyen a las princesas o reinas. La intervención de estas mozas del partido impone a la escena la presencia y dominio del mundo carnal¹¹.

Un fundamento en las parodias rituales era jugar con la palabra sacra, símbolo de la palabra autoritaria y oficial; en este sentido, el carácter litúrgico de la investidura es vulnerado en este episodio por la transformación del libro de las cuentas de la paja y la avena en libro de las oraciones y la *oración recitada* (I, 3: 93). Con su discurso el ventero efectúa una parodia de los lenguajes enaltecidos. El conjunto de motivos burlescos y situaciones degradadas propician un contraste que arrebató a la ceremonia su solemnidad, transformándola en un juego de escarnio¹². Ambos juegos de inversiones paródicas, pese a atentar directamente contra don

¹¹ La hija del molinero y del remedón se vinculan con connotaciones sexuales asociadas al simbolismo del molino, del pie y del calzado (Redondo, 1998: 156).

¹² Redondo observa que el texto no sólo alude paródicamente al *Amadís*, sino que, también, al ceremonial utilizado por la orden de Santiago en la época de los Felipes. Pero, además, observa cómo influyen sobre el caballero la condición de sus padrinos, predeterminándolo burlescamente para el resto de la historia (1998: 300-304); esta afirmación de Redondo pudiera sobrevalorar el rol de estos personajes burlescos.

Quijote, no deterioran su ánimo; por el contrario, el mundo del caballero se establece a través de estas parodias.

David Gómez Torres dice que en el interior de la venta don Quijote es elevado-coronado, como caballero-rey del Carnaval, gracias a los rituales paródicos celebrados, pero su rol de rey tonto exige que sea apaleado y destronado posteriormente. Él ubica estos acontecimientos fuera de la venta e interpreta como causas de la tunda-destronamiento al encuentro con Andrés y Juan Haldudo, la caída de Rocinante, la pérdida de la lanza¹³ y la vuelta al pueblo en burro (1999: 8-9).

En general, los contrarrituales son relegados en la segunda venta. En este espacio venteril, el Caos carnavalesco adopta otras manifestaciones. La venta de Juan Palomeque el Zurdo se distingue, principalmente, por ser el reino de las mascaradas.

Las mascaradas colectivas en las ventas-plazas.

La máscara-celada de don Quijote no es la única presente en la historia; la transformación o enmascaramiento de la realidad y los personajes, a lo largo de la obra, será un elemento clave en la construcción del mundo caballeresco-quiotesco. El universo de las falsas identidades, como ya se ha mencionado, comienza con la confusión de los *habitantes* de la venta-castillo; a partir de ese momento don Quijote suele confundir a los personajes (y también a otros seres u objetos), designándoles una caracterización distinta a la verdadera, como es el caso de los mercaderes-caballeros (I, 4: 99), los molinos-gigantes (I, 8: 129), los frailes-encantadores (I, 8:

¹³ Iffland también percibe el encuentro entre don Quijote y el mozo de mulas como un destronamiento carnavalesco; en este sentido, propone la posible lectura de que la lanza destrozada es equiparable con el cetro arrebatado al rey del Carnaval (Iffland, 1999: 68-69).

133), las ovejas y carneros-ejércitos (I, 18: 218). Pero no todas las confusiones de identidad, en el *Quijote*, ejercen el mismo efecto; por ejemplo, los frailes-encantadores y el vizcaíno-caballero no entienden el mundo que les presenta don Quijote; los mercaderes-caballeros participan de manera parcial en el mundo caballeresco (I, 4: 100). Los diferentes personajes presentados en las ventas ingresan al mundo quijotesco-caballeresco de una forma distinta; intervienen en el mundo alterno no como entidades individuales sino como colectividad.

El mismo juego de las identidades alteradas presenta varias modalidades en las tres ocasiones que don Quijote se aloja en las ventas de la primera parte. En la primera venta don Quijote, cual rey de Carnaval, decide qué papel representarán los distintos participantes, rol que será aceptado por los mismos (el ventero y las prostitutas), con el fin de participar *comunitariamente* del ambiente carnalesco. En la segunda venta, la primera vez que llega (I, 16-17), don Quijote nuevamente designa los papeles, altera el mundo real, pero el ambiente jocosos radica tanto en la confusión de identidades (por parte del caballero) como en el equívoco generado por las distintas interpretaciones que el arriero, el ventero y el escudero confieren a la visita nocturna de Maritornes. La segunda vez en la venta de Juan Palomeque el Zurdo (I, 32-46) el juego de identidades se eleva a un hiperbolismo; los papeles ya no son asignados por el caballero, sino adoptados por cuenta propia por los *actores* con el fin de recrear un nuevo mundo fundamentado en el comunitarismo de la despersonificación. "Nada ni nadie es lo que se creía: todo y todos se orientan hacia el reino de las apariencias, donde se confunden los límites y hacen crisis las identidades" (Ruiz, 1975: 27). El matiz preponderante de los diversos encuentros es el del juego colectivo.

Tanto en las ventas como en el palacio, los personajes no titubean en aceptar que el ocultarse bajo el disfraz les permite divertirse: “el ventero [...] por tener que reír aquella noche, determinó de seguirle el humor” (I, 3: 88); “la hija de la ventera y Maritornes su criada [...] determinaron de hacelle alguna burla [a don Quijote], o, a lo menos, de pasar un poco el tiempo oyéndole sus disparates” (I, 43: 525); “nuestro barbero [...] quiso esforzar su desatino [de don Quijote] y llevar adelante la burla para que todos riesen” (I, 45: 540). Pero la función de las máscaras, como se señaló anteriormente, no se reduce a ser fuente de entretenimiento y diversión. Por ejemplo, cuando los personajes, en la primera venta, deciden enmascararse están yendo en contra de las instituciones; claro ejemplo es el del ventero y las prostitutas, quienes hacen tambalear el cimiento de la Orden de la Caballería al mofarse de sus ritos iniciáticos. Los personajes parodian el ejercicio habitual de las autoridades verdaderas. Otros casos son los de don Fernando y Luscinda, cuyos disfraces y los de sus acompañantes están fuera de la esfera de lo festivo, ostentan un sentido más dramático¹⁴; casualmente, una vez que se revelan sus identidades, es posible que participen del mundo carnavalesco, sobre todo don Fernando.

El desorden se introduce en el orden social cambiando los papeles naturales de cada personaje. El Caos social da lugar a la ineludible abolición estamental; en un mismo espacio cohabitan fraternalmente individuos que en la vida cotidiana están separados por el rango social, la ocupación y la edad. En la venta de

¹⁴ Vale la pena señalar que varios de los personajes fuera del mundo quijotesco llegan a la venta ocultando su identidad o se encuentran a la persona que buscaban bajo otra identidad. Por ejemplo, las dos historias de desamores se solucionan cuando caen los embozos de Luscinda, don Fernando y Dorotea. En el caso de la historia del cautivo aparece Zoraida con el rostro cubierto, pero esto obedece a razones fuera del mundo carnavalesco. Don Luis aparece en la venta también disfrazado; sus motivos para vestir en traje de mozo tampoco pertenecen al mundo festivo. Ivonne Jehenson considera que los personajes están enmascarados y que “their make-believe identities turn out to be authentic ones, authentic ones turn out to be mere theatrical postures” (1992: 214).

Juan Palomeque, donde hay representantes de la Iglesia, la aristocracia y otras clases sociales, el juego sirve para borrar las diferencias sociales. Por ello, conviven burlescamente el mozo de mula, el barbero, el escudero, las doncellas y semidoncellas, los pícaros y los caballeros, el oidor, el loco y el cuerdo, el cura y la mora-cristiana, la princesa y hasta el gigante Pandafilando. Por eso Maritornes es *mancuerna* de la hija de la ventera en la mofa de don Quijote (I, 43: 525-529), maese Nicolás es comparsa de don Fernando en las burlas dirigidas al barbero burlado y al caballero manchego (I, 45: 540-543), el ventero y las rameras se confabulan para jugar también con el caballero (I, 2-3). El igualitarismo de este Caos social es el que, también, propicia que en el palacio, las bromas sean ejecutadas y disfrutadas por igual tanto por la servidumbre como por los nobles¹⁵.

La actitud o *manía* dionisiaca es un mal contagioso (Detienne, 1997: 17-18) e irrefrenable que afecta indistintamente a los individuos, y es justamente de esta manera cómo la locura festiva del Carnaval se extiende en el *Quijote*. No se puede escapar del mal carnavalesco traído por don Quijote¹⁶. Poco a poco, el delirio del Carnaval va envolviendo a un personaje, luego a otro, y así sucesivamente. La fiebre carnavalesca se difunde gradualmente, tanto en las ventas como en el palacio de los duques, hasta que termina por propagarse como una epidemia por todos los niveles sociales; he ahí a los duques, los criados, los venteros, las prostitutas, los arrieros, el barbero y al cura, todos subyugados por el efecto carnavalesco. El auge de este mal epidémico es patente en la participación de las mascaradas colectivas.

¹⁵ *Infra* 89.

¹⁶ Llama la atención que el portador de este mal sea don Quijote, a quien a sus cualidades lo identifican más con el mundo de lo ascético. El carácter cuaresmal de don Quijote está interrelacionado con su condición melancólica definida desde la teoría de los humores. Dolores Romero, a través de la teoría de Huarte de San Juan, define la fisonomía y el temperamento de don Quijote (1993: 879-885). Asimismo Roger Bartra analiza "la enfermedad del alma" que aqueja a don Quijote con la finalidad de comprender mejor su personalidad (2001: 151-196).

Durante el enjaulamiento de don Quijote, todos los que se encuentran reunidos en la venta-plaza se cubren los rostros, aun aquellos que no han participado previamente en los juegos carnavalescos:

[...] hicieron una como jaula de palos enrejados, capaz que pudiese en ella caber holgadamente don Quijote, y luego don Fernando y sus camaradas, con los criados de don Luis y los cuadrilleros, juntamente con el ventero, todos, por orden y parecer del cura, se cubrieron los rostros y se disfrazaron, quién de una manera y quién de otra, de modo que a don Quijote le pareciese ser otra gente de la que en aquel castillo había visto (I, 46: 554).

En la primera parte del *Quijote*, el juego de las identidades encubiertas es llevado a su máxima expresión por la actuación de tres personajes: el barbero maese Nicolás, el cura Pero Pérez y Dorotea. Las contrapartes de estas figuras, en la segunda parte de la historia, serán el mayordomo de los duques y Altisidora¹⁷.

Los tracistas del mundo al revés

El cura Pero Pérez y maese Nicolás, lectores de los libros de caballerías, son quienes proponen al ama y a la sobrina, tras la quema de los libros, que tapien la biblioteca y que le digan a don Quijote que el aposento y su contenido se lo ha llevado un encantador (I, 6). Más que “seguirle el humor”, ellos le fabrican otra realidad para aliviarlo de su mal. A partir de este momento el cura y el barbero intentarán buscar el remedio a la extraña locura a través de la reinención de la realidad dentro de los mismos patrones del caballero. Su mayor invención será la historia de la princesa Micomicona. Sin embargo su actuar no es meramente altruista; ellos no son inmunes a la fiebre festiva, el juego carnavalesco los envuelve

¹⁷ *Infra* 91.

y no pueden evitar disfrutarlo; por ende participan en las burlas al caballero manchego:

Es cierto que [el cura] se empeña en llevar a la pareja carnavalesca de vuelta a casa, pero lo hace divirtiéndose en todo momento. Nunca confronta a don Quijote directamente al estilo del canónigo de Toledo o del grave eclesiástico de la Segunda Parte, sino que lo “encauza” siguiendo las mismas pautas de la cultura festiva que constituye el vivero del cual aquél ha salido (Iffland, 1995: 358).

James Iffland considera a estos personajes, el cura y el barbero, como cuaresmales, en cuanto que ellos están interesados, en un sentido metafórico, en aliviar al rey bufo, don Quijote, y terminar consecuentemente con el reino del Carnaval (1999: 91). Sin embargo, el carácter lúdico y cómico que despliegan difícilmente permitiría catalogarlos de cuaresmales.

Para las ficciones que idean ambos personajes deberán adoptar una nueva identidad, aunque para ello no forzosamente deban disfrazarse; el mundo alterno que crean les permite presentarse como ellos mismos, pero apegados a un comportamiento distinto al habitual. El cura, como representante del mundo oficial, adopta una conducta nada ortodoxa para su rol social, mientras que el barbero se desenvuelve con más libertades ante miembros de otros grupos sociales. En este sentido, en la primera parte del *Quijote*, el cura y el barbero resultan ser unos burladores más ingeniosos que cualquier otro personaje, con excepción de Dorotea.

El cura concibe la idea de cómo engañar a don Quijote para llevarlo de vuelta a su casa cuando está justamente en la venta de Juan Palomeque (I, 26: 326), es decir, en el único espacio donde era posible que ocurriera el enmascaramiento. Ésta será la única ocasión en que estos dos personajes realmente oculten su identidad. El cura y el barbero deciden disfrazarse como una

doncella menesterosa, casualmente enmascarada, y su escudero¹⁸. Los disfraces del cura y del barbero se componen de elementos que remiten al ambivalente mundo de lo corporal:

Los toques carnavalescos de su disfraz [del cura] superan el simple acto de travestirse. [...] Se pone una liga en la frente y de otra fabrica un antifaz, prendas asociadas con la parte inferior del cuerpo femenino, que al asociarlas con su cabeza, constituyen una inversión simbólica. Habría que añadir que ocurre lo mismo con el disfraz del barbero, ya que esa barba larguísima, tan característica de los disfraces festivos, proviene de la parte inferior de un animal, precisamente la que está próxima al órgano de la defecación. Por último, no nos olvidemos del color de los corpiños de terciopelo que se pone Pero Pérez, siendo el verde un color emblemático de la locura (Iffland, 1999: 92-93).

La saya y las tocas que utilizan para confeccionar su disfraz las obtienen tras dejar “en prendas una sotana nueva del cura” (I, 27: 326). De este modo, la vestimenta del mundo oficial es empañada por un nuevo traje, pero no cualquiera, sino ropa femenina.

El cura, Pero Pérez, no duda en disfrazarse de mujer cuando está en la venta (I, 27: 326-328) y cumple “con su nueva identidad hasta el último detalle de sentarse en su mula a mujeriegas” (Iffland, 1999: 92), no obstante, cuando se encuentra fuera del espacio público, donde existe el mundo al revés, titubea en cuanto a su transformación, aunque no desiste de ella:

Mas, apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al cura un pensamiento: que hacía mal en haberse puesto de aquella manera, por ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así, aunque le fuese mucho en ello; y diciéndoselo al barbero, le rogó que trocasen trajes, pues

¹⁸ En el contexto de las fiestas carnavalescas no es extraña la imagen del cura disfrazado. El disfrazarse, como se ha señalado, era parte de las libertades que se gozaban durante el Carnaval, incluyendo a los representantes del mundo oficial. La profesión de barbero “gozaba de la dudosa reputación de ser la esencia de la frivolidad guitarrera”, de ahí que no parezca extraño que participe de estos juegos carnavalescos (Iffland, 1999: 93). Iffland realiza un análisis del nombre de Pero Pérez dentro del contexto de la cultura popular, ubicándolo como una figura significativa del mundo carnavalesco (Iffland, 1995: 353-362).

era más justo que él fuese la doncella menesterosa, y que él haría el escudero, y que así se profanaba menos su dignidad [...] (I, 27: 327-328).

Pero conforme el cura regresa a la venta, la apropiación sin vacilaciones de su personaje es mayor; esto puede observarse en su actuación del ensalmo para pegar barbas que conjura, tanto para sanar al escudero como para salvar su invención. El cura se define como un “gran tracista” por la maestría con la que soluciona cada uno de los detalles que se van suscitando durante la representación: da a conocer a la princesa Micomicona a Sancho, desfigura a Cardenio ante los ojos de don Quijote, acompaña a Dorotea-Micomicona en su relato, idea los pretextos para justificar la desaparición del escudero y la subsiguiente aparición en escena de maese Nicolás. Al planearse el enjaulamiento para llevar al encantado don Quijote de vuelta a su casa, el “trazador desta máquina” (I, 46: 554) es, justamente, el cura.

Por su parte, el barbero se desempeña como hábil actor al interpretar su papel de escudero ante don Quijote, de tal manera que no es reconocido por él, ni siquiera cuando pierde sus barbas. A su llegada a la venta, la fiebre carnavalesca que padece hace que no quiera devolver a la ventera la cola, porque no desea despojarse de su disfraz de escudero (I, 32: 392-393). Pero el verse despojado de su traje escuderil no le impide que participe en el mundo burlésco; la oportunidad se la presenta el juego lingüístico del *baciyelmo*.

La historia de la misma Dorotea, dejando de lado su participación en el mundo quijotesco, la coloca desde un principio en una situación de confusiones y enredos, aunque de una índole distinta, semejante a las comedias de capa y espada¹⁹. En el mundo oficial Dorotea ha practicado el travestismo sin resultados, al

¹⁹ En el teatro español del siglo XVI y XVII el motivo de la mujer vestida de hombre se encontraba relacionado con el problema de salvaguardar la honra. Para más información sobre la mujer vestida

haberse disfrazado de zagal (I. 28: 358). El disfraz de mozo será sustituido por el de la princesa Micomicona. Sin embargo, su actuación como princesa será exitosa. Dorotea se descubre a sí misma no sólo como una lectora de los libros de caballerías, sino como una actriz innata. Sus conocimientos literarios le permiten armar, junto con el cura, un juego burlesco del tema de la "doncella menesterosa".

Dorotea participa inicialmente con la única intención de llevar de vuelta a don Quijote a casa (I, 29: 362), pero el encanto carnavalesco la maravilla; por lo cual, con el permiso de don Fernando, ante la posibilidad de ser sustituida por Luscinda, opta por no abandonar el juego de identidades. Este mismo delirio carnavalesco es el que propicia que Dorotea, ya posesionada de su papel, cree nuevos detalles en la historia desventurada de la princesa, al grado de que llega a corregir al cura ante don Quijote:

-Sí así es -dijo el cura-, por la mitad de mi pueblo hemos de pasar, y de allí tomará vuestra merced la derrota de Cartagena, donde se podrá embarcar con la buena ventura; y si hay viento próspero, mar tranquilo y sin borrasca, en pocos menos de nueve años se podrá estar a vista de la gran laguna Meona, digo, Meótides, que está a poco más de cien jornadas más acá del reino de vuestra grandeza.

-Vuestra merced está engañado, señor mío -dijo ella-, porque no ha dos años que yo partí dél, y en verdad que nunca tuve buen tiempo, y, con todo eso, he llegado a ver lo que tanto deseaba, que es al señor don Quijote de la Mancha [...] (I, 29: 369-370).

Dorotea remeda en su actuación la fabla arcaizante e inventa diversos nombres para finalmente adjudicarse la autoría de la historia²⁰:

de hombre en el teatro véase el trabajo de Carmen Bravo Villasante, el de Anthea Economy y el de Carmela Hernández.

²⁰ Casalduero explica que la mención de Osuna en la narración de Dorotea no es un equívoco cualquiera. En su opinión el error se debe a la entremezcla de la historia fantástica con su propia vida; la alusión a su tierra natal le permite dar un toque de realidad a la ficción (1970: 150-151), aunque este equívoco pudiera explicarse más bien como parte de la adopción del papel de Micomicona en el contexto de las identidades asumidas.

-Así es la verdad –respondió la doncella-, y desde aquí adelante creo que no será menester apuntarme nada, que yo saldré a buen puerto con mi verdadera historia [...] (I, 30: 373).

Vale señalar que el segundo enmascaramiento de Dorotea propicia una de las típicas inversiones carnavalescas, ya que pese a su posición acomodada es una labradora vestida de princesa (iffland, 1999: 94). Pero los dos disfraces de Dorotea no tienen la misma función; el primero le sirve para ocultar su identidad y salvaguardar su honra, mientras que el segundo, pese a la intención formulada, es simplemente lúdico. Ivonne Jehenson señala que el disfraz adoptado por Dorotea, el de “doncella menesterosa”, es su propio rol dentro de la historia de su vida: ella es una dama en desgracia (1992: 212).

Para comprender cuál es la función de estos juegos de disfraces de Dorotea, del cura y del barbero debe comprenderse a la historia no sólo como una invención para engañar al caballero, ni como parodia de otro motivo caballeresco²¹.

Las farsas y entremeses carnavalescos

El juego de las mascaradas, es decir, la inversión de las identidades, es clave para las representaciones carnavalescas. La venta-plaza se transforma en un gran teatro donde todos, sin restricción alguna, participan en una inmensa obra teatral²². Los distintos personajes hospedados forman parte de una “compañía teatral” que monta

²¹Redondo señala que el reino de Micomicón y sus características hacen una referencia al mundo al revés, lo que le impone un sentido burlesco (1998: 365-366). Desde el punto de vista de Redondo el nombre de Micomicón conlleva una alusión a la lujuria a partir del juego de las palabras “mico” y mona” (368).

²² José Luis Ramos observa en el texto cervantino la incorporación de elementos teatrales, los cuales Cervantes utiliza “en tres niveles principales, a saber: la teatralización de las escenas, las características histriónicas de muchos de los personajes con que se encuentra el protagonista y la delimitación arbitraria por parte de este último del aspecto circunstancial de la acción” (1992: 671). En el episodio de la segunda visita a la venta de Juan Palomeque, Martín Morán propone que los personajes actúan pensando en un ficticio escenario teatral (1986: 28-45).

una obra que sólo vale dentro del mundo al revés. Este sentido es delatado por unos de los caminantes que llegan a la venta:

- Mejor fuera al revés- dijo el caminante-; el cetro en la cabeza y la corona en la mano. Y será, si a mano viene, que debe estar dentro alguna compañía de representantes, de los cuales es tener a menudo esas coronas y cetros que decís; porque en una venta tan pequeña, y adonde se guarda tanto silencio como ésta, no creo que se alojen personas dignas de corona y cetro (I, 44: 530).

En los episodios venteriles, el escenario teatral puede ser el desván o el camaranchón (Murillo, 1999: 51).

En el capítulo 16 se monta una farsa de alcoba a partir de un juego de identidades y lechos confundidos. Los malentendidos son los que dirigen o más bien extravían la acción. Cada uno de los personajes representa su propia dramatización: don Quijote demostrando su fidelidad a Dulcinea y resistiéndose a los amores de la hija del castellano, Sancho confrontando a la "pesadilla", el ventero imponiendo orden a su subalterna descarriada; pero en eso radica el efecto cómico, al estar cada quien sumergido en su mundo está sordo y ciego a las otras escenificaciones. Sin darse cuenta los *actores* adquieren otra caracterización en las otras obras que están siendo representadas simultáneamente. La suma de las distintas dramatizaciones incompatibles da pie a una comedia:

All the generic ingredients are present: the darkness, which by its very nature covers a multitude of sins, and suggests as many more (principally of an amorous nature); the stillness, which is pierced by shouts, screams, and crashes; the sudden light, which compromises the sinner and bring the status quo to the attention of those whom the darkness has misled; the comic entrances and exits, the collapsing bed, the unexpected bedpartner, the undeserved beating, the slapstick free-for-all, and, basic to all of these, the misunderstanding which direct (or better, misdirect) the action (Mendeloff, 1975: 758).

El efecto cómico de las confusiones, en este capítulo, está reforzado por el encuentro erótico-sexual transformado en desencuentro erótico-sexual (los desatinos de los *cortejos amatorios*) que culmina en golpiza. Sexualidad y hostilidad, en el espacio carnavalesco, son dos caras de una misma moneda: ambos son símbolos de medios para acercarse a lo bajo dador de muerte y de vida. El igualitarismo, reforzado por la oscuridad, vuelve a hacer acto de presencia cuando el torbellino de los golpes involucra a todos:

[...] daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos menudeaban con tanta prisa, que no se daban punto de reposo; y fue lo bueno que el ventero se le apagó el candil, y, como quedaron ascuras, dábanse tan sin compasión todos a bulto [...] (I, 16: 205).

El detalle que completa el sentido burlesco de la escena es el aspecto grotesco de la “fermosa doncella” que motiva los desencuentros amorosos²³. El aspecto físico de Maritornes es un antifretrato que se contrapone al modelo neoplatónico de la belleza femenina (Ruta, 1995: 498) y a la imagen de belleza de las damas de los libros de caballerías:

Servía en la venta asimesmo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera (I, 16: 198).

La progresiva descomposición del ideal de belleza se observa en la transformación de la figura de Maritornes que hace don Quijote durante el forcejeo; la arpillera/cendal, las cuentas de vidrio/ perlas orientales, los cabellos como crines/

²³ En este episodio, Redondo observa que “el erotismo placentero de los libros de caballerías” es burlado por la inversión de varios elementos: “la cámara de amor, cerrada, que permite la unión física del caballero y de su dama es aquí un camaranchón transformado en dormitorio público, pues en él están acostados don Quijote, Sancho y el arriero [...]; el mullido lecho de amor es una muy mala cama [...]; el brioso caballero es un cincuentón demacrado y emplastado; la hermosa y olorosa doncella es una rijosa fregona, fea y maloliente [...]” (1998: 160).

las hebras de lucidísimo oro de Arabia, y el aliento de ensalada fiambre y trasnochada/ aliento suave y aromático no son la degradación de lo alto, sino el enaltecimiento de lo bajo que permite que Maritornes sea convertida en la “diosa de la hermosura”:

In short, her “attractions”, which are enough to make anyone but a muleteer vomit, do nothing to disillusion Don Quijote, who is at the moment literally bereft of his senses, but serve rather to convince him further that he holds the goddess of love in his arms (Mendeloff, 1975: 755).

El carácter paródico de Maritornes se reafirma con su conducta sexual²⁴: la casta doncella es una mujer libertina; nuevamente se ridiculizan “a las virtudes más apreciadas en la mujer ideal (honestidad, recato, discreción)” (Ruta, 1995: 498). La carnalidad de Maritornes es una burla al modelo ideal: Dulcinea²⁵. Mientras don Quijote proclama su devoción a su dama, en realidad está forcejeando con una “buena moza” e interrumpiendo su lascivo encuentro con el arriero (“hombre unido al universo animal y a la carnalidad” (Redondo, 1998: 160)); como ocurre en la investidura de don Quijote, lo carnal ridiculiza a lo ascético²⁶.

El *venteatro*²⁷ de Juan Palomeque es escenario, por un lado, por la novela del Curioso impertinente, la historia del cautivo, la historia de don Luis y doña Clara, los dramas de las parejas de Sierra Morena²⁸, y por otro, por el combate de los cueros de vino, la controversia acerca del *baciyelmo* y la gresca derivada de la

²⁴ La fealdad de Maritornes, dejando de lado el sentido paródico, se justifica, según Barriga, por el carácter moral de Maritornes (1983: 47). Según Casaldueiro, la fealdad y bajeza de Maritornes es compensada por la piedad que demuestra hacia Sancho (1970: 98-99).

²⁵ Ernesto Veres D'Ocón hace un estudio comparativo entre las figuras de Dulcinea y Maritornes.

²⁶ La preocupación de don Quijote por “su castidad puesta en peligro” lo iguala con una doncella, de esta manera la burla se acrecienta (Redondo, 1998: 160; Murillo, 1999: 52).

²⁷ La confección de este término es propuesta por José Manuel Martín Morán (1986: 30).

²⁸ Ivonne Jehenson observa que durante la historia de la princesa Micomicona se llevan a cabo la representación de una novela sentimental (la historia de Fernando y Luscinda), la de una novela pastoril (Cardenio y Dorotea) y la del mundo caballeresco (1992: 214).

misma. Todas estas historias se conjugan, como entreactos, bajo la representación de la comedia teatral de la princesa Micomicona:

Una de las mejores actuaciones de la obra la realiza la discreta Dorotea en el papel de la princesa Micomicona. Con ella, sin embargo, comienza una nueva vertiente en la relación de los personajes con Don Quijote, y es que aquellos preparan por anticipado la escena y definen los papeles para obligar al caballero a actuar de determinada manera. Ello impide que Don Quijote continúe siendo el ente definidor y pase, a la larga, a ser espectador de un mundo ya prefijado y preestablecido [...] (Ramos, 1992: 674-675).

Una vez que la historia de Micomicona se empieza a narrar, más bien a representar, el mundo al revés se establece como realidad; el mundo alterno de lo caballeresco comparte el espacio con las obras teatrales del mundo carnavalesco. Los equívocos, los juegos lingüísticos y burlescos caracterizan a estos intermedios carnavalescos.

El cura Pero Pérez será el director inicial de la historia de la princesa Micomicona, pero rápidamente la historia cobra vida propia, por lo que el cura tendrá que ceder y compartir con sus colaboradores el control sobre la misma:

En efeto, el barbero vino en todo aquello que el cura quiso, y, trocando la invención, el cura le fue informando el modo que había de tener, y las palabras que había de decir a don Quijote para moverle y forzarle a que con él se viniese, y dejase la querencia del lugar que había escogido para su vana penitencia. El barbero respondió que, sin que se le diese lición, él lo pondría bien su punto [...] (I, 27: 328).

No dejó de avisar el cura lo que había de hacer Dorotea; a lo que ella dijo que descuidasen, que todo se haría sin faltar punto, como lo pedían y pintaban los libros de caballerías [...] (I, 29: 364).

El cura, el barbero y Dorotea se distinguen por el talento que demuestran para crear los detalles de la historia, ya que no sólo reproducen lo que han leído: ellos son creadores de la ficción. Cada uno de ellos, sin necesidad de un guión

escrito, va sobre la marcha construyendo la historia de la princesa Micomicona y del gigante Pandalfilando²⁹. En el escenario venteril, la historia de Micomicona no se encuentra ya bajo la dirección del cura o de Dorotea, sino que funciona por sí sola a medida que todos los huéspedes se contagian de la fiebre carnavalesca. La representación se lleva a cabo por una armoniosa improvisación de cada uno de los actores-huéspedes; el éxito de la farsa recae en una labor colectiva (Arboleda, 1991: 57):

- Primeramente, quiero que vuestras mercedes sepan, señores míos, que a mí me llaman...

Y detúvose aquí un poco porque se le olvidó el nombre que el cura le había puesto; pero él acudió al remedio, porque entendió en lo que reparaba, y dijo:

-No es maravilla, señora mía, que la vuestra grandeza se turbe y empache contando sus desventuras, que ellas suelen ser tales, que muchas veces quitan a la memoria a los que maltratan, de tal manera que aun de sus mismos nombres se les acuerda, como han hecho con vuestra gran señoría, que se ha olvidado que se llama la princesa Micomicona, legítima heredera del gran reino Micomicón; y con este apuntamiento puede la vuestra grandeza reducir ahora fácilmente a su lastimada memoria todo aquello que contar quisiere (I, 30: 373).

La burla presente en la farsa de Micomicona recae, en ciertos momentos, en la mudanza de la princesa; que a pesar de ser "reina y gran señora" se arrodilla de amor ante don Fernando (I, 36: 454) o es vista "hocicando con alguno de los que están en la rueda, a vuelta de cabeza y a cada traspuesta" (I, 46: 551), como si fuera "dama cortesana" y no una casta doncella. La agudeza de Dorotea es lo que permite rectificar, bajo la justificación de los encantamientos, sus equívocos e indiscreciones.

En el contexto de la farsa teatral de la princesa Micomicona, suspendida por la narración de la novela del Curioso impertinente y el resto de las historias

²⁹ Iffland comenta que la figura del gigante, aparte de ser un personaje de los libros de caballerías, también lo es del mundo festivo; en el contexto de las fiestas carnavalescas incluye la figura del negro (1999: 94-95).

breves, se lleva a cabo un intermedio-entremés: la batalla de los cueros de vino. El episodio está fundamentado en los principios carnavalescos de hostilidad y regeneración.

El entremés: la batalla de los cueros de vino

La "descomunal" batalla de don Quijote con unos cueros de vino tinto (I, 35) cobra un sentido particular en la serie de eventos colectivos en la venta-plaza; pues es una aventura que vive y contempla únicamente don Quijote, siendo que una representación sólo tiene sentido si cuenta con espectadores (Ramos, 1992: 674). En este caso la colectividad es excluida de la batalla, por lo que debe conformarse con conocer la hazaña a través de la narración del Caballero de la Triste Figura y de la imaginada por Sancho Panza. Pero es una ocasión para que el debilitado rey del carnaval pueda liberarse, provisionalmente, de las sucesiones de destronamientos que ha padecido; cuando logra decapitar al gigante Pandafilando sin terminar la batalla apaleado, apedreado o derribado, reconquista el mundo al revés.

El carácter de don Quijote lo identifica con el mundo de lo cuaresmal; sin embargo, su reinado se ha mantenido en el mundo al revés, por eso es que para renovarse debe apoyarse en el ambivalente mundo de lo carnal. El triunfo de don Quijote sobre el gigante-cuero está apoyado en las cualidades regeneradoras de la sangre-vino que se vierte. El vino, imagen contrapuesta al aceite, elemento relacionado con lo Cuaresmal, es considerado como símbolo del banquete carnavalesco, por ende, de la renovación del universo:

[...] la sangre se transforma en vino, la batalla cruel y la muerte atroz en alegre festín, y la hoguera del sacrificio en hogar de cocina. *Las batallas sangrientas, los despedazamientos, los sacrificios en la hoguera, los golpes, las palizas, las imprecaciones e insultos, son arrojados al seno del*

«tiempo feliz» que da la muerte y la vida, que impide la perpetuación de lo antiguo y no cesa de engendrar lo nuevo y lo joven (Bajtín, 1999: 189).

El vino que se derrama le permite a don Quijote fortalecerse y regenerarse para vencer al gigante Pandafilando. En esta ocasión, el banquete ritual no inaugura el mundo festivo, sino que adquiere las proporciones de rito purificador. El decapitamiento y el vino derramado restablecen el orden social perdido. El combate simbólico antecede a la aparición en escena del verdadero ofensor de Dorotea-Micomicona. En este combate carnavalesco, lo cuaresmal retratado grotescamente³⁰ triunfa sobre la carnalidad³¹: la lascivia personificada por don Fernando y su *alter ego* el gigante Pandafilando³².

Redondo observa que la violencia es un elemento presente en el *Quijote*; los actos agresivos se presentan de distintas maneras: vapuleamientos, enfrentamientos y azotes (1998: 178). No obstante, en el universo carnavalesco la violencia ejerce la simbólica función de regenerar al mundo.

Violencia colectiva: fuerza regeneradora.

Pareciera que los participantes en el carnaval de las ventas-plazas del *Quijote* han escuchado las palabras de Zaratustra ("quien más a fondo quiere matar, ríe"

³⁰ "[...] hallaron a don Quijote en el más extraño traje del mundo. Estaba en camisa, la cual no era tan cumplida, que por delante le acabase de cubrir los muslos, y por detrás tenía seis dedos menos; las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello y no nada limpias; tenía en la cabeza un bonetillo colorado, grasiento, que era del ventero; en el brazo izquierdo tenía revuelta la manta de la cama, con quien tenía ojeriza Sancho, y él se sabía bien el porqué; y en la derecha, desenvainada la espada, con la cual daba cuchilladas a todas partes, diciendo palabras como si verdaderamente estuviera peleando con algún gigante [...]" (I, 35: 438).

³¹ Redondo interpreta este pasaje como un combate alegórico entre Cuaresma-Don Quijote y Carnaval-cueros de vino (1989: 162).

³² Javier Herrero establece la imagen del gigante barbado (tenía una "barba que le llegaba a la cintura" (I, 35: 441) conlleva una carga sexual; de ahí que explica el triunfo de don Quijote sobre el decapitado gigante como una metáfora del triunfo sobre la lujuria y la "amorosa pestilencia" (1976: 148-149).

(Nietzsche, 1989: 418)) y ríen con la finalidad de destruir tanto su mundo cotidiano como el mundo de don Quijote y al mismo caballero manchego. Su risa finalmente mata y rejuvenece al mundo. Lo rejuvenece de tal manera, que los conflictos de Dorotea y Cardenio, don Luis, el capitán y Zoraida son resueltos justamente en medio de esta parafernalia carnavalesca. La violencia carnavalesca presenta varios rostros en los distintos episodios de las visitas a la venta de Juan Palomeque el Zurdo: el manteamiento del escudero-pelele, la violencia verbal (la disputa por el *baciyelmo*) y las tundas colectivas.

En la primera visita a la venta de Juan Palomeque, tras una agitada noche, don Quijote decide abandonar la venta encantada para ir en búsqueda de aventuras, pero su salida se verá entorpecida por “el mal juego” que padece su escudero. La estancia en la venta resulta un suplicio para Sancho: los golpes recibidos durante la trifulca nocturna y los malestares provocados por el bálsamo salutífero. Pero el infortunio de Sancho es acrecentado por la burla carnavalesca que padece: el manteamiento.

Una típica costumbre de la hostilidad carnavalesca eran los manteamientos de animales y de peles; esta usanza, combinada con el ambiente de confusión imperante en el Carnaval quijotesco, da pie a que el “perro por carnestolendas” (I, 17: 214) o pelele en esta ocasión festiva resulte ser Sancho Panza. No es accidental que Sancho sea el elegido para esta burla. El escudero es manteado porque, debido a su “vientre rotundo, su amor a la comida, sus necesidades fisiológicas insoslayables, sus disparates lingüísticos, su risa robusta y prolongada” (Durán, 1980: 85), es identificado con don Carnal³³. Asimismo este escarnecido rey Carnal

³³Bajtín identifica a las características de Sancho Panza (su apetito, su sed, su inclinación por la abundancia, sus abundantes necesidades corporales) con la faceta carnavalesca de lo “inferior

es desmontado de su, también, carnal investidura: el asno. Una vez finalizada la broma, el manteado escudero pide para recuperarse que se le cambie el agua por vino, reforzando así su carácter carnal.

Los manteadores, "gente alegre, bien intencionada, maleante y juguetona" (I, 17: 213), personajes asociados al mundo jocosos y lúdico del Carnaval, se encuentran "instigados y movidos de un mismo espíritu" (I, 17: 213), el delirio carnavalesco que contagia la pareja quijotesca, y sin necesidad de un acuerdo previo deciden participar en conjunto para "holgarse con él" (I, 17: 214).

En el mundo carnavalesco, el manteamiento, como se ha mencionado, era una de las formas directas de liberar la violencia física³⁴. Pero a lo largo del texto se revela que hay otras formas de mantear metafóricamente: la violencia verbal.

De las palabras pasaron a los golpes.

El ambivalente vocabulario del mundo carnavalesco se refiere a imágenes que aluden al despedazamiento y a la regeneración del mundo³⁵: las groserías o los insultos. En el Carnaval, donde todas las estructuras y normas del sistema se invierten y subvierten, la violencia verbal puede asumir otras formas de expresión:

La tontería es profundamente ambivalente: tiene un lado negativo: rebajamiento y aniquilación [...], y un lado positivo: renovación y verdad. La tontería es el reverso de la sabiduría, el reverso de la verdad. Es el reverso y lo bajo de la verdad oficial dominante; se manifiesta ante todo en una incomprensión de las leyes y convenciones del mundo oficial y en su inobservancia. *La tontería es la sabiduría licenciada de la fiesta, liberada de todas las reglas y coacciones del mundo oficial, y también de sus preocupaciones y de su seriedad* (Bajtín, 1998: 233-234).

absoluto". En este sentido el rol de Sancho Panza es ser la contrapartida del mundo cuaresmal representado por la figura de don Quijote (1998: 26-27).

³⁴ *Supra* 26.

³⁵ *Supra* 26.

De esta manera, la tontería se convierte en una alternativa para desconstruir al mundo oficial, reformularlo, es decir, conferirle un nuevo nombre. El renombrar a la realidad no es una tarea inmotivada en el mundo del Caos creador, sino que se encuentra relacionada con la anonimidad original; el Caos recién instaurado remite a un universo primigenio donde el nombre no existía; de ahí la posibilidad de rebautizar a los objetos. El renombrar es, por sí solo, un acto lúdico creador, mas el nominar es una renovación de la realidad previa. En el Caos, todo el universo es volátil y mutable; por lo tanto es posible que impere la polionomiasia³⁶.

El Caos lingüístico y el renombrar al mundo puede observarse, también, en el perspectivismo presente en el episodio del encuentro con Maritornes; los términos que fluctúan permiten que:

En el discurso narrativo la humilde sirvienta se fragmenta verbalmente en varias imágenes incompatibles a causa del distinto tratamiento que recibe por parte de don Quijote, el arriero, el ventero, Sancho, y el narrador [...]. Dependiendo de lo que esperan de ella, o de la manera en que les afecta, cada personaje le da distintos calificativos o tiene un concepto diferente de Maritornes [...]

El lenguaje en este episodio irónico y turbulento se vuelve flexible e incluso caprichoso en su variabilidad; parece haber perdido el respeto por los significados establecidos y las referencias fijas del discurso caballeresco ideal de don Quijote [...] (Williamson, 1991: 203).

En el *Quijote*, el *baciyelmo* es un ejemplo de la polionomiasia creadora. El cambiar el nombre conduce a que el objeto renombrado pueda utilizarse con otras funciones no relacionadas con su nombre original. "La utilización de los objetos al revés: la ropa puesta al revés, los útiles de cocina en lugar de sombreros, los

³⁶ Spitzer destaca que ciertos mecanismos lingüísticos, como el plurilingüismo, la polionomiasia y la polietimología, son los recursos que propician que Cervantes integre en su novela diversos puntos de vista en su texto. Uno de los aspectos que Spitzer destaca como fundamental en el perspectivismo lingüístico es "la multivalencia de que están dotadas las palabras" (1968: 178). Los factores que Spitzer observa que influyen en el perspectivismo lingüístico son: "1.º, la importancia concedida al nombre o cambio de nombre; 2.º, el interés por la etimología de los nombres; 3.º, la polionomiasia en sí (1968: 172).

utensilios cáseros usados como armas" (Bajtín, 1988: 177) es común en el mundo carnavalesco. De ahí que el *sobrebarbero*, al darle una segunda función a su bacía³⁷, da pie a que don Quijote reformule otro uso: aparece, así, el yelmo de Mambrino. Y será Sancho el que finalmente idee el nuevo término: *baciyelmo* (I, 44: 540).

El juego lingüístico es la clave para comprender el capítulo de la disputa por el *baciyelmo* y la obra burlesca que se instaura en él (I, 45). El barbero manipula intencionalmente la inestabilidad del lenguaje que ha propiciado el caballero manchego; desde su posición como experto en su oficio y su experiencia como soldado reafirma burlescamente el nuevo sentido de la bacía ante su colega (I, 45: 540-541). El renombrar la realidad, el imponerle una máscara (la bacía rebautizada como yelmo, posteriormente *baciyelmo* y la albarda como jaez) permite que "el juego se cambi[e] en cosa seria y lo serio en juego" (Huizinga, 1999: 20-21), y el nuevo nombre será, fugazmente, el oficial; consecuentemente, la realidad imperante será otra vez la del mundo al revés.

Este mundo al revés es rectificado en este juego lingüístico por las voces del mundo oficial, como lo son la del cura y la de don Fernando. La confirmación de maese Nicolás acerca del yelmo es una oportunidad para que don Fernando idee un paródico proceso judicial que gira alrededor de un disparate, como lo es la reafirmación de la autenticidad del yelmo de Mambrino. El fallo emitido por este juez "confirma la transformación carnavalizante" (Iffland, 1999: 106):

- No hay duda –respondió a esto don Fernando-, sino que el señor don Quijote ha dicho muy bien hoy, que a nosotros toca la definición deste

³⁷ Redondo establece la relación simbólica entre la figura del barbero y la locura a partir de la *bacía* y la cabeza *vacía* de los locos (1998: 225, 478-479), aunque desde mi punto de vista esta asociación podría ser ambigua.

caso; y porque vaya con más fundamento, yo tomaré en secreto los votos destos señores, y de lo que resultare daré entera y clara noticia.

[...] andaba don Fernando tomando los votos de unos en otros, hablándolos al oído para que en secreto declarasen si era albarda o jaez aquella joya sobre quien tanto se había peleado. Y después que hubo tomado los votos de aquellos que a don Quijote conocían, dijo en voz alta:

-El caso es, buen hombre, que ya yo estoy cansado de tomar tantos pareceres, porque veo que a ninguno pregunto lo que deseo saber que no me diga que es disparate el decir que ésta sea albarda de jumento, sino jaez de caballo, y aun de caballo castizo; y así, habréis de tener paciencia porque, a vuestro pesar y al de vuestro asno, éste es jaez y no albarda, y vos habéis alegado y probado muy mal de vuestra parte (I, 45: 542).

El hechizo festivo que envuelve al Carnaval crea un mundo inédito, por lo cual los no iniciados en él no perciben su sentido; los cuadrilleros, los criados de don Luis y el barbero burlado no comprenden el mundo al revés y su nueva jerga, ya que no participaron de su instauración. "Para aquellos que la tenían del humor de don Quijote era todo esto materia de grandísima risa; pero para los que le ignoraban les parecía el mayor disparate del mundo" (I, 45: 542). En este sentido, los forasteros no representan ningún papel en ese mundo carnavalesco: son simplemente ellos mismos. Por esto el barbero burlado no distingue en qué momento se inicia el juego de burlas dirigido hacia su persona. Esta dificultad de distinguir entre la representación y la no representación se asocia, también, con la indistinción por parte de actores-espectadores; por ello, el barbero burlado y don Quijote no distinguen quiénes son sus *amigos* y quiénes sus ofensores. Asimismo, uno de los cuadrilleros acepta que la lógica de esta tontería sólo puede concebirse como parte de una burla o del mundo al revés:

-Si ya no es que esto sea burla pesada, no me puedo persuadir que hombres de tan buen entendimiento como son, o parecen, todos los que aquí están se atrevan a decir y afirmar que ésta no es bacía, ni aquella albarda; mas como veo que lo afirman y lo dicen, me doy a entender que no carece de misterio el porfiar una cosa tan contraria de lo que nos muestra la misma verdad y la misma experiencia; porque ¡voto a tal! -y

arrojóle redondo- que no me den a entender cuantos hoy viven en el mundo al revés de que ésta no sea bacía de barbero y ésta albarda de asno (I, 45: 543).

El juego lingüístico se transforma cuando la “tontería” se convierte en insulto (“Tan albarda es como mi padre; y el que otra cosa ha dicho o dijere debe de estar hecho uva” (I, 45: 543)), con lo que la violencia verbal pasa a ser física. De esta manera el mundo es derrumbado, tanto en el plano verbal como en el físico. Esta hostilidad vuelve a involucrar la subversión del mundo social; el igualitarismo reaparece reforzado con la tunda que envuelve a todos los presentes:

El ventero, que era de la cuadrilla, entró al punto por su varilla y por su espada, y se puso al lado de sus compañeros; los criados de don Luis rodearon a don Luis, porque con el alboroto no se les fuese; el barbero, viendo la casa revuelta, tornó a asir de su albarda, y lo mismo hizo Sancho; don Quijote puso mano a su espada y arremetió a los cuadrilleros. Don Luis daba voces a sus criados, que le dejasen a él y acorriesen a don Quijote y a Cardenio y a don Fernando, que todos favorecían a don Quijote. El cura daba voces, la ventera gritaba, su hija se afligía, Maritornes lloraba, Dorotea estaba confusa, Luscinda suspensa y doña Clara desmayada. El barbero aporreaba a Sancho, Sancho molía al barbero, don Luis, a quien un criado suyo se atrevió a asirle del brazo porque no se fuese, le dio una puñada que le bañó los dientes en sangre; el oidor le defendía, don Fernando tenía debajo de sus pies a un cuadrillero, midiéndole el cuerpo con ellos muy a su sabor; el ventero tornó a reforzar la voz, pidiendo favor a la Santa Hermandad: de modo que toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre [...] (I, 45: 543-544).

La escena está regida por la confusión, pues en un frenesí carnavalesco ocurren paralelamente un sinnúmero de sucesos ligados a una conducta desembarazada. Con este episodio de “caos, máquina y laberinto de cosas” y locura carnavalesca comienza el fin del Carnaval venteril; la presencia de los cuadrilleros que demandan la aprehensión de don Quijote (I, 45: 546-548) es un indicio de que la realidad inicia su retorno; por ello el rey Momo (don Quijote) debe ser enjaulado (I,

46: 556) y los demás participantes, tras enmascararse una última vez (I, 46: 554) deben recobrar su faceta real y retomar sus caminos para continuar con sus vidas, (I, 47: 559), que han sido enmendadas por el ambiente regenerador del Carnaval.

Este mundo de “confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre” (I, 45: 544) es la esencia del Carnaval de las ventas-plazas públicas. En la primera parte del *Quijote*, una vez instaurado el mundo colectivo y encubiertas las verdaderas identidades se facilitan las transgresiones y las burlas. Las ventas son, así, el espacio donde los personajes obtienen la oportunidad de jugar libremente con su mundo. Las transformaciones-metamorfosis-disfraces, propias del ambiente festivo de la venta-plaza, son las que le permiten a los personajes convivir en un mundo y conformar una comunidad: la carnavalesca. Desde este espacio pueden arreglar y desarreglar el mundo. En la primera parte del *Quijote* la clave para alterar la realidad, exceptuando a don Quijote, es participar y sumergirse en el ambiente festivo de la venta-plaza. Al formar un solo personaje, el mundo al revés, cada uno satisface ciertas necesidades.

CAPÍTULO 3

EL CARNAVAL DUCAL: LO CARNAVALESCO SE DESPLAZA AL PALACIO

Tras la malograda aventura del barco encantado, Sancho Panza considera la idea de abandonar sin miramientos a su señor y regresar a su casa. Pero la "fortuna" da un giro. Una pareja de duques que ha leído la historia "Del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha" y conoce las aventuras y desventuras del caballero de la Triste Figura le pide que les acompañe a su casa de placer (II, 30). Don Quijote, por fin, se encuentra ante lo que ha esperado desde su primera aventura, ser reconocido y tratado como caballero andante:

El castillo de la Segunda Parte es donde Don Quijote, el ya aclamado héroe caballeresco, goza los frutos de su fama, diseminada por la publicación de sus hazañas. Para el protagonista esto equivale a toda una vindicación lógica de sus trabajos y sufrimientos. Su llegada se inicia en una atmósfera de misterio mágico, con la aventura del barco encantado lleno de ecos de leyendas arturianas [...]. Para Don Quijote, el castillo de los duques es un reino encantado, que parece prometerle la apoteosis de su ensueño caballeresco [...] (Lumsden-Kouvel, 1980: 481).

Sin embargo, pese a que en esta ocasión su "imaginación" no lo engaña y el castillo es auténtico, el mundo ducal tan anhelado por don Quijote se descubre como una ilusión burlesca. El castillo de los duques permite que exista el mundo alterno del caballero manchego, pero sólo dentro de la implantación del ámbito festivo.

En la segunda parte del Quijote, lo festivo demuestra un rostro distinto al de las fiestas carnalescas de las ventas de la primera parte¹. La elaborada farsa que

¹ Este aspecto festivo se manifiesta de varias formas, no siempre dentro del ámbito de lo carnalesco, como es el caso de las bodas de Camacho. La cultura carnalesca también está presente en los episodios previos al palacio; ejemplo de ello son el episodio de la aventura de los rebuznos (II, 27) y la del carro de "Las Cortes de la Muerte" (II, 11). Este último introduce el mundo de las máscaras, las representaciones y el mundo al revés.

montan los duques refleja que la cultura carnavalesca no es exclusiva de lo popular, sino que ha sido adoptada y reinventada por las clases altas², conservando su sentido regenerador. Así, pues, la plaza y sus espacios análogos, como la venta, son sustituidos por los palaciegos. Las mascaradas, las batallas fingidas, las cabalgatas, los fuegos artificiales y las comedias son las usuales diversiones de la corte. Los duques, con los cuales se encuentra don Quijote, no son la excepción.

Los rituales inaugurales en el castillo-plaza

El sueño, vuelto realidad, de don Quijote todavía no se materializa por completo cuando empieza a desquebrajarse. El encuentro de don Quijote y Sancho Panza con la duquesa es una premonición de las suertes y burlas que padecerán durante su estancia con los duques³. La caída de ambos personajes prevé que lo carnavalesco afectará por igual al escudero y al amo.

En esto llegó don Quijote, alzada la visera; y dando muestras de apearse, acudió Sancho a tenerle; pero fue tan desgraciado, que al apearse del rucio se le asió un pie en la soga del albarda, de tal modo, que no fue posible desenredarle; antes quedó colgado dél, con la boca y los pechos en el suelo. Don Quijote, que no tenía en costumbre apearse sin que le tuviesen el estribo, pensando que ya Sancho había llegado a tenersele, descargó de golpe el cuerpo, y llevóse tras sí la silla de Rocinante, que debía de estar mal cinchado, y la silla y él vinieron al suelo, no sin vergüenza suya, y de muchas maldiciones que entre dientes echó al desdichado de Sancho, que aun todavía tenía el pie en la corma (II, 30: 270-271).

² *Supra* 34-36.

³ Iffland señala que la caída de don Quijote y Sancho Panza refleja el doble movimiento carnavalesco: la caída y el ascenso. El caballero, tras su caída burlesca, es coronado al ser trasladado al castillo, lugar ideal para él. El sentido simbólico de la caída de Sancho Panza, en la opinión de Iffland, se denota desde el hecho de que su cuerpo queda al revés: la parte superior del cuerpo hacia abajo en contacto con la tierra revivificante (1999: 442-443). Manuel Durán observa que, en esta serie de aventuras, el ritmo de las aventuras de Sancho y don Quijote asemejan el ritmo de la vida de los reyes del Carnaval, que un día son coronados y al día siguiente se les destrona (1980: 83). Otra perspectiva que diside de las anteriores reflexiones, además de la planteada en este texto, es la de Eduardo Urbina, quien señala que la caída es simbólica, en cuanto que indica una dependencia entre el escudero y el amo. Urbina explica que esta dependencia prevé el desamparo del caballero ante las burlas de los duques cuando Sancho parte a su gobierno (1991: 166).

La entrada triunfal del caballero manchego al palacio inaugura el Carnaval ducal (II, 31). A la llegada al palacio, no se le niega a don Quijote su papel de caballero andante ni su aparente mérito como persona distinguida. El recibimiento se cumple sin ninguna transgresión, no hay inversiones como en los contrarrituales venteriles, pero la tendencia carnavalesca de desconocer lo estipulado da lugar a que el ritual se lleve a cabo con un tono distinto, meramente burlesco. De esta manera, el ritual infringe el respeto que se le debiera tener a la figura del caballero manchego. La carga hiriente de la broma reside en que, según el narrador, don Quijote cree sinceramente que: "aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico" (II, 31: 274). La paródica recepción equivale, entonces, al ritual de la coronación de don Quijote como rey bufo.

El toque final a esta coronación es el cambio de ropas de don Quijote. El viejo hidalgo, mientras ha desempeñado su papel como caballero, no se ha despojado de su máscara-celada para participar en el mundo ficticio que él mismo ha creado⁴. Pero don Quijote acepta, en esta ocasión, despojarse de su armadura, porque recibe otra vestimenta que le permite seguir representando su papel de caballero andante en el Carnaval palaciego. El caballero manchego, aun con su lujosa vestimenta, sigue siendo una grotesca figura que provoca risa más que respeto y admiración:

Con estos razonamientos, gustosos a todos sino a don Quijote, llegaron a lo alto, y entraron a don Quijote en una sala adornada de telas riquísimas de oro y de brocado; seis doncellas le desarmaron y sirvieron de pajes, todas industriadas y advertidas del duque y la duquesa de lo que habían de hacer y de cómo habían de tratar a don Quijote para que imaginase y viese que le trataban como caballero andante. Quedó don Quijote, después de desarmado, en sus estrechos greguescos y en su jubón de camuza, seco, alto, tendido, con las quijadas que por dentro se

⁴ *Supra* 41.

besaba la una con la otra: figura que a no tener cuenta las doncellas que le servían con disimular la risa --que fue una de las precisas órdenes que sus señores les habían dado-- reventaran riendo.

[...] Vistióse don Quijote, púsose su tahalí con su espada, echóse el manto de escarlata a cuestras, púsose una montera de raso verde que las doncellas le dieron, y con este adorno salió a la gran sala (II, 31: 276-278).

La instauración del mundo carnalesco es confirmada por el banquete ritual que se celebra a continuación. Sin embargo, la presencia del eclesiástico lo retrasa. Después de que el canónigo abandona la mesa⁵, se lleva a cabo una variante del banquete ritual: el lavatorio de las barbas. El honor que debería haber sido para don Quijote compartir la cena con los duques se convierte en una cruel burla.

El ritual veja al caballero en varios sentidos. En primer lugar, hay que recordar el simbolismo sexual de las barbas, si el hecho de tocar o jalar la barba de un señor era una ofensa mayor⁶, la imagen de las barbas que no sólo son lavadas sino manoseadas violenta la figura de don Quijote; de esta manera, las barbas manoseadas se convierten en símbolos de virilidad ofendida. Por otro lado, al dejarlo con las barbas enjabonadas, se deforma la imagen del caballero, transformándolo en un ser caricaturesco; se le pone en ridículo a la vista de todos y para la risa de todos:

[...] llegaron cuatro doncellas, la una con una fuente de plata, y la otra con un aguamanil, asimismo de plata, y la otra con dos blanquísimas y riquísimas toallas al hombro, y la cuarta descubiertos los brazos hasta la mitad, y en sus blancas manos --que sin duda eran blancas-, una redonda pella de jabón napolitano. Llegó la de la fuente, y con gentil donaire y desenvoltura encajó la fuente debajo de la barba de don Quijote; el cual, sin hablar palabra, admirado de semejante ceremonia, creyendo que debía ser usanza de aquella tierra, en lugar de las manos, lavar las barbas, y así tendió la suya cuanto pudo, y al mismo tiempo comenzó a llover el aguamanil, y la doncella del jabón le manoseó las barbas con mucha priesa, levantando copos de nieve, que no eran menos blancas las

⁵ Jean Canavaggio señala que el discurso final del eclesiástico muestra que en el palacio se ha instaurado un mundo al revés: "« ¡Mirad si han de ser ellos locos, pues los cuerdos canonizan sus locuras! »" (1999: 166).

⁶ Revilla, 1990: 58; Chevalier, 1986: 177-178.

jabonaduras, no sólo por las barbas, mas por todo el rostro y por los ojos del obediente caballero; tanto, que se los hicieron cerrar por fuerza. [...] La doncella barbera, cuando le tuvo con un palmo de jabonadura, fingió que se le había acabado el agua, y mando a la del aguamanil fuese por ella; que el señor don Quijote esperaba. Hizolo así, y quedó don Quijote con la más estraña figura y más para hacer reír que se pudiera imaginar (II, 32: 286-287).

Además la burla tiene otro nivel en cuanto que este ritual es aplicado también al escudero. De manera aparente, son igualados socialmente el amo y su escudero, circunstancia que sólo es posible en el mundo al revés. Esta igualación equivaldría a una burla por el descenso social que implica para don Quijote. Pero tampoco existe un ascenso social para Sancho; él es burlado por las circunstancias humillantes del lavatorio⁷.

Las doncellas son sustituidas por pícaros de cocina y otra gente menuda, la fuente de plata por un cernadero, el aguamanil de plata por un artesoncillo con agua de fregar, el jabón napolitano por lejía y las toallas alemanas por toallas no limpias (II, 32). La réplica burlesca de este mismo contrarritual se apoya en la inversión de los objetos utilizados, como lo resume Sancho: la "lejía de diablos" en lugar de "agua de ángeles" (II, 32: 294).

En la serie de aventuras palaciegas, dentro de la misma vertiente de contrarrituales, está presente la burla al ritual de sacrificio y purificación que implican las penas corporales. La violencia y el Caos pueden considerarse medios necesarios para obtener la purificación, la regeneración y la reconstrucción del sistema⁸. Mas en el *Quijote* estas prácticas rituales de purgación y saneamiento son explotadas con

⁷ Un punto de vista divergente es el de Pierre Ullman, quien confiere a la limpieza de las barbas un sentido satírico con respecto a la cuestión de la limpieza de sangre existente en la política española (1971: 3-7).

⁸ *Supra* 24.

sentido burlesco, por medio de la presencia del mundo físico pero en su faceta más corporal.

Sancho: disciplinante del mundo corporal

Don Quijote es un personaje cuyo carácter ascético sería idóneo para identificarlo con estas ceremonias de purificación, no en balde su penitencia en Sierra Morena; pero en la segunda parte del *Quijote* el candidato para participar de esta ritualidad es Sancho Panza. La elección del penitente es un elemento clave en esta inversión paródica; parte del juego a formular es exigir a don Carnal un sacrificio material: soportar la pena de los tres mil y trescientos azotes para desencantar a Dulcinea y recibir las mamonas y pellizcos para resucitar a Altisidora.

Anthony Close señala que en el contexto de las fiestas palaciegas del siglo XVI y XVII era común retomar temas caballerescos para realizar mascaradas; uno de los temas preferidos era el motivo del desencantamiento de una doncella por un caballero que debía enfrentar gigantes, dragones, diablos u otros seres fantásticos⁹ (1999: 170). En el caso de Dulcinea, el desencantamiento no está relacionado con vencer a algún monstruo, sino con cumplir con una penitencia corporal¹⁰. En este sentido, la comitiva que antecede al anuncio del desencantamiento se transforma en una parodia de las procesiones de disciplinantes (Redondo, 1998: 181):

Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales, tirado de seis mulas pardas,

⁹ Las diversiones palaciegas se basaban en temas del *Amadís de Gaula* y su descendencia. Testimonios son las comedias de *La gloria de Niquea*, del Conde de Villamediana, y *Querer por solo querer*, de Antonio Hurtado de Mendoza. Estos espectáculos generalmente formaban parte de una celebración mayor (Close, 1991: 480).

¹⁰ La pena corporal al caballero no es una circunstancia extraña en los libros de caballerías. La pena de los azotes es "una de las pruebas que ha de aguantar en el largo recorrido iniciático de acendramiento, de trasfondo crítico, que le conduce a ser un perfecto caballero" (Redondo, 1998: 178).

encubiertas, empero, de lienzo blanco, y sobre cada una venía un disciplinante de luz, asimismo vestido de blanco, con una hacha de cera grande, encendida, en la mano. Era el carro dos veces, y aun tres, mayor que los pasados, y los lados, y encima dél, ocupaban doce otros disciplinantes albos como la nieve, todos con sus hachas encendidas, vista que admiraba y espantaba juntamente [...] (II, 35: 312).

La procesión de penitentes, observa Redondo, se encuentra incompleta, ya que solamente hay disciplinantes de luz, faltan los disciplinantes de sangre que eran los que se azotaban para cumplir su voto o rogativa¹¹ (1998: 181). Esta ausencia va a ser ocupada por Sancho Panza, como representante de lo corpóreo y sus satisfacciones. Redondo observa que el disciplinante, por "su situación de enamorado", debería ser don Quijote; por lo tanto, el ejecutante del desencantamiento tendría que ser el caballero y no el escudero (1998: 182). Mas la inversión transgresora y burlesca del Carnaval usurpa de ese privilegio al caballero y se lo transfiere al escudero. El penitente ideal es ignorado mientras que el intemperante es el inolado. De esta forma para don Quijote la posibilidad de socorrer a su dama se transforma en un público vapuleamiento moral a su persona: por un lado la calidad social del ejecutante de la oblación y, por otro lado, la ridícula pena asignada para circunstancia tan significativa para el caballero.

Las flagelaciones, actos rituales utilizados para obtener favores o como purificadores, cobran un matiz distinto al no ser aplicados en la espalda; la lógica carnavalesca permite que se muestren las partes escondidas del cuerpo (Redondo, 1998: 183):

[...] que para recobrar su estado primo
la sin par Dulcinea del Toboso,
es menester que Sancho, tu escudero,

¹¹ Redondo señala que hay una distinción entre la pena corporal del castigo público y la penitencia religiosa (1998: 175-177).

se dé tres mil azotes y trecientos
 en ambas sus valientes posaderas,
 al aire descubiertas, y de modo
 que le escuezan, le amarguen y le enfanden [...] (II, 35: 314).

La pena aplicada a las “valientes posaderas” de Sancho es una alusión directa a lo bajo corporal como elemento regenerador y dador de vida. Desde esta perspectiva, el ritual del desencantamiento cobra un doble sentido: transgresor y regenerador. Pero no es únicamente la presencia de lo corporal sino la violencia que pretende una purificación o regeneración, si se entiende que Dulcinea será desencantada, renacerá, por los azotes aplicados a Sancho. El valor regenerador se enfatiza por la cantidad exagerada de azotes que deben ser suministrados al escudero.

En el desencantamiento de Dulcinea, Sancho se transforma en un paródico disciplinante de sangre¹², y este rol le es vuelto a asignar durante la representación teatral de la falsa muerte de Altisidora. El Carnaval de los duques, que finaliza en el capítulo 57, se reabre momentáneamente en el capítulo 68 cuando se conduce la pareja quijotesca al castillo de los duques, donde se lleva a cabo la resurrección de Altisidora. La fuerza renovadora de lo carnavalesco se recupera. De esta manera se restaura la imagen de que es necesaria la muerte para dar vida (el retorno del Caos creador). El episodio de la “muerte” de Altisidora conserva la idea de la violencia y de la muerte como umbrales para la vida regenerada. Esta idea está expresada por la imagen de la falsa muerte de la doncella, que “en la opinión de don Quijote, vuelta de muerte a vida” (II, 70: 565).

El sentido burlesco del papel de Sancho, en esta comedia carnavalesca, se denota desde la vestimenta con la cual se le viste; en esta ocasión a Sancho se le

¹² Redondo observa también una relación entre los azotes y el gobierno de la insula; desde su punto de vista los azotes son “una preparación ascética” para asumir el gobierno, que se convertirá en otra depuración del carácter moral del gobernante (1998: 186-187).

impone el disfraz que más lo caracterizaría como el disciplinante corporal que ha representado:

Salió, en esto, de través un ministro, y llegándose a Sancho, le echó una ropa de bocacá negro encima, toda pintada con llamas de fuego, y quitándole la caperuza, le puso en la cabeza una corozca, al modo de las que sacan los penitenciados por el Santo Oficio [...]. Mirábase Sancho de arriba abajo, veíase ardiendo en llamas; pero como no le quemaban, no las estimaba en dos arditos. Quitóse la corozca, viola pintada de diablos, volviósela a poner, diciendo entre sí:

-Aún bien que ni ellas me abrasan, ni ellos me llevan (II, 69: 558).

En esta aventura, al igual que en el desencantamiento de Dulcinea, la alteración de la penitencia corporal es un elemento clave de la fuerza regeneradora. Las posaderas flageladas poseen su correspondiente símil en el "sellad el rostro de Sancho con veinte y cuatro mamonas, y doce pellizcos y seis alfilerazos en brazos y lomos; que en esta ceremonia consiste la salud de Altisidora" (II, 69: 559-560). La pena corporal aplicada a Sancho es una nueva ocasión para arrebatarle el triunfo de una aventura al caballero de la Triste Figura; ya que si don Quijote es el culpable de los males de la doncella enamorada, él debería ser quien reparara el daño.

Mas Sancho, quien al principio se muestra contrariado por el nuevo ataque a su persona, cambia su actitud y demuestra una animadversión mayor al ejecutante que a la misma pena: "Bien podré yo dejarme manosear de todo el mundo; pero consentir que me toquen dueñas, !eso no!" (II, 69: 560). El sentido burlesco del castigo está entonces remarcado también por el agente del mismo: las dueñas, quienes representan lo corporal en su faceta de lo sexual¹³. De este modo pareciera que lo importante es que cada uno de los elementos que constituyen este juego

¹³ Louis Combet señala que "la mala reputación de las dueñas de servidumbre era un tema tradicional en la narrativa clásica (se les tachaba de ociosas, maldicientes, lascivas y a veces se les atribuía el papel de medianeras)" (1999: 175).

paródico, el disciplinante, la pena y las ejecutantes, apunta hacia imágenes de lo bajo-corporal-sexo, aspectos relacionados con el mundo dador de vida.

En este contexto de las penas corporales, don Quijote no juega el papel de disciplinante, pero esto no evita que lo alcance la violencia carnavalesca. Las tundas colectivas en las cuales se ve involucrado en la primera parte se sustituyen por “palizas individuales”. La lógica carnavalesca propicia que Sancho-don Carnal sea transformado en un paródico penitente. De la misma manera, don Quijote-Cuaresma se convierte en un paródico gallardo caballero; la fuerza carnavalesca invierte la sexualidad burlesca del ascético caballero en su contra. Al igual que en los cortejos amatorios burlescos de la primera parte, sexualidad y hostilidad se conjugan.

La destronada castidad de don Quijote

El caballero manchego dedica su castidad y devoción a la figura de su idealizada Dulcinea, pero es consciente de que debe poner “una muralla en medio de [sus] deseos y de [su] honestidad” (II, 44: 369), ya que teme “encontrar ocasiones que le moviesen o forzasen a perder el honesto decoro que a su señora” (II, 44: 370) guarda. Por ello, las “doncellas” prendadas de amor de él, que se encuentra a lo largo de sus aventuras, se convierten en duras pruebas para preservar el voto de fidelidad a su dama. Sin embargo, don Quijote no se percata de que, debido a su carácter ascético y a su aspecto grotesco, sus temores son infundados, excepto en el mundo de las confusiones y engaños; ejemplo de ello, en la segunda parte del *Quijote*, son las visitas de la dueña Rodríguez y de Altisidora. Ambos encuentros derivan en alusiones burlescas a la sexualidad de don Quijote, pero se distinguen por la carga de violencia que cada una implica para el caballero.

La visita nocturna de la dueña Rodríguez revive la escena del desencuentro entre don Quijote y Maritornes. En este episodio, la imagen de la enamorada es, también, invertida: la joven doncella es sustituida por una dueña “toquiblanca” y “fruncida”. Asimismo la inversión carnavalesca coloca, por segunda vez, a don Quijote en el burlesco papel de doncella-caballero que teme “ser acometido y forzado” (II, 48: 399) por su visitante (Siciliano, 1981: 67).

A sabiendas de su imperturbable devoción a Dulcinea y de la narcisista concepción que tiene don Quijote de sí mismo, Altisidora se presenta ante él como una doncella vencida de amores; broma que alienta los desvaríos del hidalgo: “imaginó que alguna doncella de la duquesa estaba dél enamorada, y que la honestidad forzaba a tener secreta su voluntad” (II; 44: 372). En este sentido, Altisidora juega en el Carnaval de los duques el papel de la encarnación de la burla a la figura de don Quijote por parte del mundo de lo corporal-sexual.

La burlesca representación de Altisidora, que se lleva a cabo a través de varios actos (II, 44, 46, 57, 69, 70), se inicia con su declaración de amor a don Quijote. Esta declaración se efectúa bajo las inversiones del mundo al revés: una joven quinceañera cantándole sus amores a un cincuentón (Joly, 1999: 185; Siciliano, 1981: 66). Pero la subversión de la escena se acentúa por el romance que canta Altisidora. El romance “contrahace cómicamente temas y formas del romancero nuevo” (II, 44, p. 987, n. 46); además de que “lo inadecuado del empleo de los lugares comunes pseudopoéticos” (II, 44, p. 987, n. 46), asemeja al romance de Altisidora con las coplas disparatadas, usuales en el ámbito carnavalesco¹⁴. La reformulación de estos lugares comunes se apoya en la inversión de los elementos:

¹⁴ “En España, la poesía sin sentido se conoció con el nombre de *disparate*, denominación que abarca distintas variedades” (Periñán, 1979: 13). Estas composiciones se caracterizan, principalmente, por

¡Oh, quién se viera en tus brazos,
o si no, junto a tu cama,
rascándote la cabeza
y matándote la caspa!

Mucho pido, y no soy digna
de merced tan señalada:
los pies quisiera traerle;
que a una humilde esto le basta.
[...]

No soy renca, ni soy coja,
ni tengo nada de manca;
los cabellos, como lirios,
que, en pie, por el suelo arrastran;
y aunque es mi boca aguileña
y la nariz algo chata,
ser mis dientes de topacios
mi belleza el cielo ensalza (II, 44: 373-374).

En un segundo plano en el contexto de lo carnavalesco, la serenata de Altisidora podría remitir a la costumbre del *charivari* o las *cantilene*¹⁵. Ambas tradiciones utilizaban canciones para burlarse de la conducta sexual de un personaje. En el romance, las habituales obscenidades e insultos son sustituidos por los disparates; aunque este reemplazo no impide que se evidencie la absurda postura de don Quijote como gallardo caballero.

ser poemas burlescos y jocosos cuyo contenido, irracional, se construye por el absurdo semántico parcial o total. La subversión genérica que representa el *disparate* le permite apropiarse de versos, estrofas o canciones completas con la intención de modificarlos humorísticamente. La reformulación paródica de una canción adquiriría un nuevo significado a partir del grado de la alteración del modelo. Las posibilidades de variación son múltiples; la combinación de elementos alterados dependía del ingenio popular.

¹⁵ "El contenido carnavalesco también estaba presente en los ritos de la justicia popular, especialmente en el famoso charivari. Este era, siguiendo una famosa definición inglesa del siglo XVII, una «difamación pública» y, especialmente, «una balada infame [o infamante], cantada por un grupo de personas armadas, bajo la ventana de un viejo chocho que el día anterior se había casado con una joven libertina, como burla contra los dos». Todo esto estaba acompañado, normalmente, por «música tosca» [...] producida por el batir de cacerolas y sartenes; en otras palabras, nos encontraríamos ante una serenata fingida" (Burke, 1996: 283). Durante las fiestas carnavalescas se acostumbraba parodiar a las serenatas, rito obligatorio del cortejo; el resultado era las *cantilene*, "canciones llenas de insinuaciones obscenas y palabras insultantes" (Muir, 2001: 122).

Asimismo, la burla puesta en marcha por el canto de Altisidora desencadena una cruel variante de la tunda carnavalesca¹⁶. Don Quijote, tras oír los amores de Altisidora y saberse culpable de sus desmayos, decide desengañarla y disuadirla de sus intenciones amorosas. En esta ocasión, don Quijote es quien le canta a Altisidora; la respuesta a su canto no se hace esperar:

[...] de improviso, desde encima de un corredor que sobre la reja de don Quijote a plomo caía, descolgaron un cordel donde venían más de cien cencerros asidos, y luego, tras ellos, derramaron un gran saco de gatos, que asimismo traían cencerros menores atados a las colas. Fue tan grande el ruido de los cencerros y el mayar de los gatos, que aunque los duques habían sido inventores de la burla, todavía les sobresaltó; y, temeroso don Quijote, quedó pasmado. Y quiso la suerte que dos o tres gatos se entraron en su estancia, y dando de una parte a otra, parecía que una legión de diablos andaba en ella. Apagaron las velas que en el aposento ardían, y andaban buscando por do escaparse. El descolgar y subir del cordel de los grandes cencerros no cesaba [...].

Levantóse don Quijote en pie y, poniendo mano a la espada, comenzó a tirar estocadas por la reja y a decir a grandes voces:

- ¡Afuera, malignos encantadores! ¡Afuera, canalla hechiceresca, que yo soy don Quijote de la Mancha, contra quien no valen ni tienen fuerza vuestras malas intenciones!

Y volviéndose a los gatos que andaban por el aposento, les tiró muchas cuchilladas; ellos acudieron a la reja, y por allí se salieron, aunque uno, viéndose tan acosado de las cuchilladas de don Quijote, le saltó al rostro y le asió de las narices con las uñas y los dientes, por cuyo dolor don Quijote comenzó a dar los mayores gritos que pudo (II, 46: 384-385).

Edward Muir señala que las *cantilene* guardan una estrecha relación con las *cencerradas* (2001: 122); de ahí que la realización de esta *cencerrada* no sea tan casual. Robert Darnton, respecto a las *cencerradas*, señala que:

¹⁶ Quizás esta broma, equivalente al destronamiento de Sancho, es la más cruenta llevada a cabo a don Quijote durante el mundo carnavalesco del palacio. Al respecto Monique Joly señala que: "Esta burla, sin duda una de las más chocantes para una sensibilidad moderna, corresponde a lo que los contemporáneos de C. identificaban en seguida como una *burla pesada*. En la medida en que redundaban en perjuicio ajeno, solían las tales burlas considerarse como impropias del cortesano y del discreto, cuidadoso de observar en sus entretenimientos las normas que se recuerdan al comienzo de II, 62, a propósito de la conducta de don Antonio Moreno. De ahí que C. se encargara de señalar en su conclusión al espanto nocturno dado a DQ que esta burla se convierte, al fin y al cabo, en una arma de doble filo, puesto que si resulta pesada para la víctima del ataque, los organizadores del mismo quedan por su parte pesarosos de las consideraciones que ha tenido" (1999: 189).

El Carnaval era la época de la diversión para los grupos jóvenes, en especial para los aprendices, que se organizaban en “cofradías” dirigidas por un superior o rey ficticio y que realizaban cencerradas o grotescos desfiles con ruidos picarescos para humillar a los cornudos, a los esposos que habían sido apaleados por sus esposas, a los novios que se habían casado con alguien de una edad muy diferente, o a quien personificara una infracción de las normas tradicionales [...] (1987: 89).

Al simbolismo presente en los cencerros se les suma el de los gatos. Darnton observa que ciertos animales, como los puercos, perros y gatos, han sido símbolo de “la humanidad de los animales y la animalidad de los hombres” (1987: 95), además de que se les asocia con distintos temas tabú y poderes ocultos¹⁷ (1987: 96-98). Pero la asociación más inmediata de los gatos es con el erotismo:

Finalmente, el poder de los gatos se concentraba en el aspecto más íntimo de la vida doméstica: el sexo. *Le chat, la chatte, le minet* significan lo mismo en la jerga francesa que *pussy* (vagina) en inglés, y han servido como obscenidades durante siglos. El folclor francés le atribuye especial importancia al gato como metáfora o metonimia sexual [...]. Los gatos connotaban fertilidad y la sexualidad femenina [...] (Darnton, 1987: 98-99).

De este modo no es arbitraria la presencia de los gatos en un ambiente donde el deseo y la castidad se disputan el terreno, donde lo corporal pretende proscribir a los ideales amorosos. El fin de la prueba ducal no reside en demostrar que el caballero puede salir victorioso de la tentación gracias a su intemperancia. Por el contrario, la presencia de los gatos ensacados y el resto de los elementos evidencia que la escena está armada bajo otro propósito, destronar la castidad de don Quijote:

De la conjunción de estos elementos emerge la razón de que don Quijote padezca el cruel *gateamiento*. De esta manera, don Quijote, en su rol de amante recatado, al despechar a Altisidora, es arremetido por los gatos, conjura de lo sexual.

¹⁷ Federico Revilla anota que en Occidente el gato ha sido símbolo de la libertad, la ociosidad, la lujuria, la pereza y la presteza (1990: 167).

El erotismo emprende contra él violentamente por contradecirlo. Y al igual que en las cencerradas realizadas por las cofradías, don Quijote es humillado por la cofradía de la servidumbre ducal al pretender que una joven dama esté enamorada de un “amojamado cincuentón” (Joly, 1999: 186).

La broma del gateamiento expone que los juegos palaciegos conservan las tradiciones populares y sus significados. Pero mientras que el carnaval popular, el venteril, se caracteriza por la improvisación y la espontaneidad, el ducal sobresale por la planeación y elaboración de las bromas.

Espectacularidad y teatralidad en el Carnaval ducal

En la historia de la princesa Micomicona, el cura sólo necesita de la locura del caballero para darle forma al reino Micomicón y al gigante Pandafilando. Los disfraces del cura, del escudero y de Dorotea son confeccionados de manera improvisada, con los objetos que se tienen a mano: los objetos personales de la ventera y de Dorotea. En cambio en las burlas ducales nada se deja a la imaginación, cada detalle de las farsas que se conciben es detallado. Para ello se requiere de complejos y costosos montajes, con uso de tramoyas, disfraces, máscaras y efectos sonoros (Joly, 1989: 69). En el carnaval de los duques, la serie de recursos que se utilizan revela una organización.

Anthony Close observa que los modelos para el carnaval ducal fueron las diversiones comunes de las fiestas palaciegas y públicas en la sociedad europea del Renacimiento y del Barroco: las mascaradas, los torneos, las comedias al aire libre, las batallas fingidas, los fuegos artificiales, las cabalgatas y las procesiones cívicas y religiosas (1999: 170). Estos espectáculos se llevan a cabo en un ambiente de

“efectos de luz y sonido” y “escenografía”. Ramos afirma que todo el castillo se convierte “en el tablado para el drama bufo que nuestro caballero y escudero representarán sin saberlo” (1992: 676). De ahí que la espectacularidad y la teatralidad sean la esencia de las bromas del Carnaval palaciego, ejemplo de ello es el anuncio de Merlín de cómo desencantar a Dulcinea.

La teatralidad de la escena de la vela de las armas se repite en la farsa de Merlín y la fórmula del desencantamiento de Dulcinea. Lo casual del Carnaval venteril¹⁸ es sustituido por una premeditación: los actores, la escena y la iluminación - efecto natural, la luz del crepúsculo- son piezas que, de manera calculada, se conjugan para diversión de los duques y quebranto de don Quijote y Sancho:

Con estos y otros entretenidos razonamientos, salieron de la tienda al bosque, y en requerir algunas paranzas, prestos se les pasó el día y se les vino la noche, y no tan clara ni tan sesga como la sazón del tiempo pedía, que era en la mitad del verano; pero un cierto claroescuro que trujo consigo ayudó mucho a la intención de los duques, y así, como comenzó a anochecer, un poco más adelante del crepúsculo, a deshora pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía, y luego se oyeron por aquí y por allí, y por acá y por acullá, infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra, como de muchas tropas de caballerías que por el bosque pasaba. La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes, y aun de todos los que en el bosque estaban.

Luego se oyeron infinitos lelilíes, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos aun tiempo, tan contino y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos (II, 34: 308-309).

Los ecos de batallas, trompetas, clarines, tambores y pífanos, son el preludio de un espectacular desfile de carros y personajes enmascarados¹⁹: demonios, sabios

¹⁸ *Supra* 61-62.

¹⁹ Un punto de vista distinto es el de Iffland, él observa que este estruendo es un caos fónico que libera la energía reprimida de los sirvientes de los duques, además de que insta al descontrol de los mismos (1999: 449).

y encantadores. El escenario épico se convierte, entonces, en una misteriosa escena conformada por elementos que aluden al mundo caballeresco.

El espanto y el temor de la escena se transforman en alegría debido a que el ruido es sustituido por música suave y agradable, y "la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas" (II, 35: 312). Sin embargo, el ambiente festivo se denota desde antes de la procesión de encantadores con la aparición del diablo mensajero²⁰. Éste, pese a su voz "horrisona y desenfadada", se presenta como un personaje del mundo carnavalesco: hablando de manera disparatada y burlesca. Asimismo, la imagen del demonio que jura por Dios, más que blasfemia es una referencia a la inversión del mundo carnavalesco:

-En Dios y en mi conciencia – respondió el Diablo- que no miraba en ello; porque traigo en tantas cosas divertidos los pensamientos, que de la principal a que venía se me olvidaba.

-Sin duda –dijo Sancho- que este demonio debe ser hombre de bien y buen cristiano, porque a no serlo, no jurara *en Dios y en mi conciencia*. Ahora yo tengo para mí que aun en el mismo infierno debe de haber buena gente (II, 34: 309).

Al compás de chirimías, laúdes y arpas, desfila la segunda parte de los carros triunfales, que en esta ocasión ocupan disciplinantes y una ninfa²¹. El ritmo de la representación vuelve a ser modificado cuando impera el silencio y se devela la figura de la muerte; la fórmula del desencantamiento dada por Merlín²² y la presencia

²⁰ Redondo observa que la presencia del diablo y de la música estrepitosa en el contexto de la cacería remiten a la tradición de la estantigua. Asimismo hace un análisis de los elementos que conforman esta tradición y su presencia en el mundo festivo (1998: 101-19).

²¹ Anthony Close señala un precedente festivo para la singular procesión que precede al encuentro de Merlín y don Quijote; la mascarada que relaciona con el *Quijote* trata sobre un caballero condenado a muerte por "haber cometido un «delito» de amor: el haberse abstenido, por motivos de respeto, de gozar de su dama cuando tuvo la ocasión de hacerlo" (1991: 479-480).

²² La fórmula para el desencantamiento de Dulcinea presenta, como se ha mencionado, una carga burlesca en la inversión del remedio. Pero también remite a la serie de predicciones, adivinaciones y augurios paródicos realizados durante el Carnaval. Estos juegos de lenguajes se componían de imágenes materiales y corporales (Bajtín, 1998: 207-219).

de la insolente Dulcinea invierten rápidamente el sentido de la escena de funesto a carnavalesco²³.

El mismo sentido de teatralidad y espectacularidad se repite en las historias de la dueña Dolorida, la aventura del caballo Clavileño y la ceremonia fúnebre de Altisidora. En estas farsas, de manera similar a la de la princesa Micomicona, don Quijote y Sancho se convierten en actores de obras compuestas por terceros. En cada una de estas representaciones, los elementos escenográficos y de vestuario son fundamentales para la construcción del mundo ficticio. Pero el disfraz no es sólo un recurso visual, sino que es el medio que permite participar del ambivalente mundo carnavalesco.

Las mascaradas palaciegas

Al instaurarse el Carnaval palaciego desaparecen las categorías sociales y las diferencias genéricas, implantándose un mundo igualitario. De ahí que toda la comunidad del séquito ducal pueda compartir el enmascaramiento festivo y, desde un mismo nivel, planear y participar en los ataques infringidos al caballero manchego y su escudero. Todos tienen derecho de intervenir en la burla de la manera en que más les complazca. El industriado y advertido séquito de los duques opta por construir el mundo al revés de acuerdo con sus deseos; es así como el mundo carnavalesco funciona bajo los intereses de un deseo colectivo y no de un interés individual, que sería el del duque y la duquesa.

Dicha circunstancia y sus consecuencias no son plenamente tomadas en cuenta por los duques cuando planean su mundo festivo. El error de los duques se

²³ La inversión burlesca se completa con la imagen de Dulcinea, quien al ser representada por un paje, se aparece ante don Quijote con "un desenfado varonil y una voz no muy adamada" (II, 35: 315).

debe, entonces, a una falta de perspectiva. Ellos no prevén que, al anularse las categorías y regresar al desorden social original, desaparecerá la estructura social y con ella los rangos señoriales; la nobleza es despojada de su carácter preferencial y autoritario, por ende no hay subordinados. En general todas las imágenes del mundo al revés simbolizan el Caos, el desorden y el desgobierno. De este modo, la servidumbre queda libre del control de sus señores e idea sus propias burlas²⁴. Prueba de ello son los juegos realizados sin el consentimiento oficial, como es el caso de las doncellas que organizan el lavatorio de las barbas ("El duque y la duquesa, que nada desto eran sabidores, estaban esperando en qué había de parar tan extraordinario lavatorio" (II, 32: 286)). Otro ejemplo es el de la doncella Altisidora y sus burlescas quejas de despecho hacia don Quijote:

Quedó la duquesa admirada de la desenvoltura de Altisidora; que aunque la tenía por atrevida, graciosa y desenvuelta, no en grado que se atreviera a semejantes desenvolturas; y como no estaba advertida desta burla, creció más su admiración [...] (II, 57: 469).

Ambas acciones permiten observar que el mundo sin rostro admite no sólo el libre albedrío, sino también actuar de una manera más abierta y desembarazada, que no hubiera sido posible por las disposiciones del orden del mundo real²⁵. En este sentido, puede igualarse la desinhibición frente el mundo social que demuestran los criados ante su *status* con la del cura Pero Pérez.

²⁴ Cabe recordar que en el mundo festivo esta emancipación social no deriva ni en una insurrección ni en anarquía, sino simplemente en libertad. El fin de la fiesta carnavalesca no es cambiar el sistema social. El séquito de los duques no anhela el poder de sus amos.

²⁵ La pérdida del control sobre el mundo creado puede observarse, también, en la aventura de la dueña Rodríguez y su hija (II, 52). En esta ocasión, el ambiente festivo permite una impunidad para expresar el deseo de justicia de estas dueñas, que es una petición desoída durante el transcurso del mundo oficial y cotidiano. En relación con esta historia se encuentra también la del lacayo Tosilos, quien al enamorarse de la hija de la dueña Rodríguez decide cambiar el giro de la broma durante la paródica justa caballeresca, sin cumplir, entonces, lo establecido por el duque (II, 56).

En las mascaradas ducales no participan todos los personajes. La dueña Rodríguez es un ejemplo; su autoexclusión del mundo festivo deriva en el segundo vapuleamiento que se lleva a cabo en el palacio. Pese a que don Quijote padece la tunda, ésta tiene como objetivo original a la dueña. El vapuleamiento se puede considerar, por un lado, como consecuencia del hecho de injuriar --burla escatológica-- la imagen de la duquesa. Pero por otro lado, la dueña reconoce su verdadera identidad y le revela a don Quijote los enredos que componen su vida (II, 48). El pronunciar su nombre y su situación en el mundo real²⁶, en cierta forma rompe el equilibrio del mundo alterno, ya que no debieran existir en él ni nombres ni realidades del mundo cotidiano. La tendencia del Caos creador a descomponer el orden descarga su violencia, en cierta forma, hacia ella, pues todavía no acaba de cumplir su tarea de regenerar al mundo.

La maquinaria teatral de los duques necesita de una excelente compañía teatral que pueda llevar a cabo las burlescas obras. Los actores principales de las farsas montadas no son ni la pareja de los duques ni la pareja quijotesca (en cuanto que ellos no están conscientes que están representando un papel), sino el mayordomo de los duques y Altisidora.

Los tracistas del Carnaval ducal

De los distintos actores que participan en el Carnaval ducal, debido a su ingenio destacan las actuaciones de Altisidora y el mayordomo. A ambos, desde un principio,

²⁶ Desde el principio del Carnaval de los duques, la dueña Rodríguez no está integrada al mundo festivo. El primer indicio es el enfrentamiento con Sancho por el cuidado del rucio, a la par de la discusión sobre la condición honorable de las dueñas (II, 31). Antes de partir Sancho hacia la ínsula, él y la dueña vuelven a tener diferencias por el asno (II, 33). Posteriormente, la dueña Rodríguez va en busca de don Quijote, pero no con una intención burlesca, sino con la finalidad de que resuelva el asunto del honor de su hija (II, 48); la aventura inserta en una serie de falacias es verdadera, pese a que los duques después la vuelven a transformar en un ritual paródico (II, 56).

se les señala como personajes ideales para participar del mundo festivo. Asimismo se descubren como lectores de libros de caballerías, ya que se desenvuelven con confianza en el ficticio mundo caballeresco que se representa. El mayordomo es “de muy burlesco y desenfadado ingenio” (II, 36: 320) a la vez que “muy discreto y muy gracioso” (II, 44: 367); mientras que Altisidora es “atrevida, desenvuelta y discreta” (II, 57: 469).

El mayordomo explota al máximo el juego de las múltiples personalidades; encarna a Merlín, a la dueña Dolorida y a una variante de su propia personalidad durante su servicio al gobernador Sancho. Él es “el director de escena y primer actor” (Grilli, 1996: 58) de las historias de Merlín y de la dueña Dolorida. El mayordomo, emulando el precedente del cura, idea la historia de una dama menesterosa que busca el auxilio del caballero manchego (Combet, 1999: 174). De esta manera, adopta el rol de tracista y concibe con los duques el “más gracioso y extraño artificio que pueda imaginarse” (II, 36: 320): la historia de la condesa Trifaldi.

El mayordomo no sólo sigue las instrucciones de los duques, sino que está dotado de singular creatividad; por ejemplo, él es quien compone los versos de Merlín. Durante la farsa de la dueña Dolorida, el mayordomo comprende, en su totalidad, el mundo festivo que se ha instaurado y sin preocuparse por su decoro, representa el papel que el cura no fue capaz de cumplir: el de dama menesterosa²⁷. Su habilidad creadora es lo que le permite enmendar los errores durante su representación:

-Vuestras grandezas sean servidas de no hacer tanta cortesía a este su criado, digo, a esta su criada, porque según soy de dolorida, no acertaré a responder lo que debo, a causa de que mi estraña y jamás vista

²⁷ El juego de disfraces entre la primera y la segunda parte de la novela se distingue por el travestismo de los personajes. En el mundo festivo venteril no hay casos de inversiones de identidades, a diferencia de en el ducal, donde los sirvientes representan los papeles que les son más adecuados.

desdicha me ha llevado el entendimiento no sé adónde, y debe de ser muy lejos, pues cuanto más le busco, menos le hallo (II, 38: 330).

La “agudeza y disimulación” (II, 38) del mayordomo-dueña Dolorida provoca en su público tanto las risas como las lágrimas. Una vez que ha terminado el montaje de Clavileño, el juego de los duques se tambalea cuando Sancho cree ver a la dueña Dolorida en el rostro y en la voz del mayordomo (II, 44). Pero este descubrimiento no es culpa del mayordomo, sino de la perspicacia del escudero²⁸.

Tras la salida de escena del mayordomo, Altisidora adopta el rol protagónico en el palacio. Ella protagoniza su propia historia: la de dama enamorada y no correspondida por don Quijote. Sus dotes naturales para la actuación alcanzan su máxima expresión en las burlas verbales que elabora; ejemplo de ello son el romance de la burlesca serenata y el romance de la despedida quejumbrosa:

La joven Altisidora es [...] un personaje real que en su capacidad de organizar las burlas contra don Quijote con ‘desenvoltura’ y ‘atrevimiento’ demuestra fuerza de carácter, fecundidad verbal e imaginación creadora. Por su actuación como falsa enamorada del caballero, en especial modo a través del romance burlesco que le dirige, parece ser, según la óptica de M. Joly, «... una variación por cierto brillante y original en torno al viejo tema del mundo al revés». La adscripción de Altisidora a este mundo no puede sino confirmar la inversión del código cortesano-caballeresco practicada por Cervantes [...] (Ruta, 1995: 510).

En resumidas cuentas, la doncella muerta de amor se distingue porque es tan discreta como suelta de lengua (Joly, 1999: 210). Su descompostura verbal se observa, también, en la manera en la que, tras su resurrección, desengaña a don Quijote de sus amores:

²⁸ Cuando Sancho parte hacia la ínsula le hace notar a su amo que el mayordomo que le acompaña se asemeja a la dueña Dolorida. Don Quijote no niega el parecido entre ambos personajes, pero lo justifica con la intervención de encantadores y hechiceros, ya que reconoce que si fuera cierto sería una gran contradicción para ellos. Aun así le encarga a Sancho que le mantenga informado si verifica sus sospechas. En este pasaje, don Quijote parece darse cuenta de la falsedad del mundo ducal, por ende, del mundo caballeresco.

Oyendo lo cual Altisidora, mostrando enojarse y alterarse, le dijo:

-¡Vive el señor don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito, que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido; que no soy mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme (II, 70, 567).

Monique Joly observa que en los versos de Altisidora “se juega con gran delicadeza, pero también con descaro, con las leyes del decoro y con las exigencias que éstas solían imponer para la representación de lo femenino” (1990: 903). Esta anomalía verbal, relacionándola con el nombre de Altisidora, el cual parece aludir al vino Auxerre o Altissidorensse, pudiera equipararse a “los [momentos] de una transitoria y ligera ebriedad” (Joly, 1990: 903).

El inventario de los juegos de identidades del Carnaval ducal no puede darse por concluido sin tomar en cuenta el sentido regenerador-fecundador que se observa en la condesa Trifaldi y en los personajes que la acompañan.

La máscara de la regeneración

En la historia de la dueña Dolorida, no sólo el mayordomo se encuentra escondido bajo el disfraz de la condesa Trifaldi; en cierta forma, la fuerza carnavalesca también se oculta para burlarse de don Quijote. El rostro barbado, el impropio actuar y la historia que relata la dueña Dolorida remiten al mundo de lo corporal²⁹; estos elementos, en conjunto, denigran y parodian una vez más los motivos del mundo caballeresco. Pero los elementos en esta aventura no sólo muestran el aspecto denigrador de lo corporal, sino que exponen su faceta como fuerza regeneradora.

²⁹ Redondo señala, también, que los distintos nombres de la dueña Dolorida— condesa Trifaldi, condesa Lobuna, condesa Zorruna- y su vestimenta conllevan una carga semántica que refieren al apetito venéreo (1998. 430-432).

Este sentido fecundador de lo corporal está reflejado en la preñez de la infanta Antonomasia, que alude al cuerpo que da vida:

No obstante, el mundo de Antonomasia corresponde a la festiva afirmación de la pujanza biológica, de la fundamental y carnavalesca renovación del cuerpo y de la Naturaleza que se manifiesta de manera llamativa ya que a la infanta se le hincha el vientre. Y si muere de pesar la reina Maguncia, el episodio marca, sin embargo, el triunfo de la vida --según un proceso típicamente carnavalesco-- ya que un nuevo vástago se está formando (Redondo, 1998: 428).

Otro elemento lo constituyen las figuras de don Clavijo y Clavileño. Augustin Redondo menciona que tanto la imagen del *caballo* como la del *clavo* tenían, durante el Siglo de Oro, una carga semántica sexual (1998: 437). De esta forma, la composición del nombre del caballo Clavileño y la de su jinete son un juego lingüístico con alusiones sexuales³⁰.

En esta historia, lo corporal como elemento regenerador destaca principalmente en su condición de lo grotesco. El cuerpo grotesco es, de acuerdo con M. Bajtín, una imagen de movimiento, de lo que no está nunca listo ni acabado, por el contrario, está siempre construyéndose³¹. Lo grotesco es, en este sentido, la alegoría de la *creación creándose y creando*, y las dueñas barbadas se encuentran en ese espacio limítrofe. Asimismo, esas "dueñas", más que ser andróginos o hermafroditas, están muy provistas de una carga sexual³². La cualidad varonil que las caracteriza es un distintivo de lo sexual como elemento fecundador y explícitamente fálico:

Y luego la Dolorida y las demás dueñas alzaron los antifaces con que cubiertas venían, y descubrieron los rostros, todos poblados de barbas, cuáles rubias, cuáles negras, cuáles blancas y cuáles albarrazadas [...] (II, 39: 337-338).

³⁰ Redondo analiza en la historia de la dueña Dolorida los distintos elementos que poseen una connotación sexual, como el nombre de los distintos personajes y el encantamiento que padecen la pareja de amantes (1998: 423-437).

³¹ *Supra* 19.

³² *Supra* 80 n. 13.

Las dueñas barbadas -hombres disfrazados de mujeres con atributos masculinos³³- son símbolo del mundo trastocado, establecido en este caso por el travestismo, que gracias a los cambios de identidades puede regenerarse.

En el marco de esta historia, la energía del principio corporal necesita liberarse para cumplir su función regeneradora: le otorga a don Quijote su mayor triunfo en el espacio palaciego, aunque al mismo tiempo lo destrona. El caballero manchego, para salir victorioso de la aventura del gigante Malabruno y sepultar las desventuras palaciegas, debe cruzar el umbral hacia el mundo renovado.

Clavileño, el umbral hacia el mundo renovado

El caballo volador es una figura asociada folclóricamente con la huida de los amantes (II, 40, p. 951, nota 12), es así como, análogamente, don Quijote y Sancho Panza se trasladan en una cabalgadura dedicada a una pareja de enamorados; sin embargo, ya no son amo y escudero en aras de una aventura, sino una parodia de don Clavijo y su amada. El hecho de que el escudero vaya sentado a la mujeriega reafirma la inversión paródica de la escena (Redondo, 1998: 425). La dimensión paródica y carnavalesca de la historia de Clavileño ha sido estudiada detenidamente por Redondo³⁴. Entre los aspectos que este crítico menciona, vale la pena reflexionar sobre el caballo como símbolo de renovación (1998: 425).

³³ Redondo señala que el grotesco semblante de las barbudas dueñas es parte del la unión de disparidades y contrarios que caracterizan al mundo de lo carnavalesco. Asimismo observa la tradición popular de las mujeres barbadas caracterizadas como lujuriosas (1998: 425).

³⁴ Al respecto consúltese el trabajo "De don Clavijo a Clavileño" (1998: 421-438). En relación con la explicación que hace Sancho de su viaje en Clavileño, Redondo analiza los aspectos carnavalescos y humorísticos en "El coloquio entre Sancho y el duque a raíz del vuelo de Clavileño (II, 41)" (1998: 439-452).

El caballo Clavileño es, de algún modo, una reminiscencia de la abertura, en el Gran Tiempo y Espacio, para ingresar de un mundo a otro (Caillois, 1996: 122): del caótico mundo encantado al renovado desencantado. Don Quijote y Sancho Panza deben montar y viajar en él para enfrentar al gigante Malabruno y desencantar a la dueña Dolorida y al resto de los personajes; lo cual podría entenderse como reinstaurar el orden -no el real sino el simulado, por ser el carnavalesco- en el espacio del Caos.

Desde esta perspectiva es significativo que Clavileño sea llevado ante don Quijote por cuatro salvajes:

Llegó en esto la noche, y con ella el punto determinado en que el famoso caballo Clavileño viniese [...] cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes, vestidos todos de verde yedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de madera [...] (II, 41: 344).

La figura del salvaje es el símbolo de un retorno, representación de la vida primitiva; asimismo es la identificación con los antepasados, cuando el hombre está todavía fundido con su mundo natural³⁵. No es casual entonces que los salvajes, imágenes del mundo primigenio, es decir, del universo en equilibrio, carguen a Clavileño, el umbral del gran espacio renovador.

Clavileño es otra evocación del sentido regenerador del desorden del Carnaval. Sin embargo, el efecto revitalizador afecta de manera distinta al mundo que rodea al caballero y a la pareja que atraviesa el umbral. Asimismo, no significa lo mismo para don Quijote que para Sancho Panza. El triunfo de don Quijote confirma su rol de rey Momo, en cambio para Sancho implica ser coronado rey de un segundo

³⁵ La simbología de la figura del salvaje en los carnavales de la Edad Moderna es explicada, entre otros, por Petzoldt, 1988: 161-164; y Burke, 1996: 273-275.

mundo carnavalesco: la ínsula Barataria. A partir de la aventura de Clavileño, el Carnaval ducal se divide en dos mundos festivos paralelos.

En la segunda parte del *Quijote*, la fiebre carnavalesca se ha desplazado de la plaza al castillo; pero este cambio de espacio no modifica la esencia regeneradora del Carnaval. Por el contrario, la enriquece. La aparición del Carnaval ducal da lugar a nuevos juegos burlescos y festivos, propios del mundo cortesano, donde sobresale la espectacularidad y teatralidad de cada uno de ellos. El Carnaval palaciego se erige como una enorme farsa montada para engañar a don Quijote y divertir a los duques. Sin embargo, la ambivalente fuerza carnavalesca expondrá tanto la relatividad de la verdad de los principios del caballero manchego como del mundo ducal.

Las mascaradas ducales son un retorno al mundo sin divisores y sin identidades. El igualitarismo del Carnaval venteril cobra mayores proporciones. Los principios de confusión y de libertad arrebatan a los duques el control del Carnaval; al grado de que los duques burladores se convierten también en víctimas burladas.

El Carnaval ducal puede definirse como un paroxismo que a la vez purifica y renueva. Las distintas burlas y mascaradas planeadas por los duques y su séquito son el "*rudis indigestaque moles*" que permiten que su universo social, apoyado en el "*quieta non movere*", persista y se regenere. Desde esta perspectiva, el efecto del Caos-Carnaval es como una transfusión de energía dionisiaca a lo apolíneo del mundo ordinario y cotidiano.

CAPÍTULO 4

LA ÍNSULA BARATARIA: ANTÍPODA DEL MUNDO OFICIAL

El utopismo del Carnaval se asemeja al Caos original, debido a la falta de normatividad y a la confusión, pero también se asemeja a la Edad de Oro al ser el reino sin guerra, sin esclavitud, sin propiedad privada y sin categorías sociales. De este modo, en el Carnaval se personifica la dupla de Caos-Edad de Oro, esencias aparentemente disímiles, pero interrelacionadas. Este regreso a un mundo binario (Caos-Edad de Oro) puede observarse en el gobierno de Sancho Panza en la ínsula Barataria.

Durante el gobierno de la ínsula, las propuestas de Sancho pretenden transformar y reformar el desordenado mundo ordinario:

- [...] y en siendo hora, vamos a rondar, que es mi intención limpiar esta ínsula de todo género de inmundicia y de gente vagamunda, holgazanes y mal entretenida; porque quiero que sepáis, amigos, que la gente baldía y perezosa es en la república lo mismo que los zánganos en las colmenas, que se comen la miel que las trabajadoras abejas hacen. Pienso favorecer a los labradores, guardar sus preeminencias a los hidalgos, premiar a los virtuosos y, sobre todo, tener respeto a la religión y a la honra de los religiosos [...] (II, 49: 406).

El gobierno de Sancho no tiene tantas fallas como suponían sus burladores; por el contrario, sus decisiones hacen que sea admirada su agudeza:

[Sancho] al ejercer su gobierno, ha sido un modelo de diligencia, conciencia y rectitud. Su actividad gubernamental es una lección de moral política. Se ha lucido particularmente como juez: sus sentencias han sido rápidas e intachables mientras que la justicia oficial es larga, venial y viciosa [...] (Redondo, 1998: 471).

No obstante, no debe perderse la perspectiva de que esta Edad de Oro ocurre dentro del universo de lo festivo y de lo carnavalesco¹. Durante el breve periodo del mundo al revés, se confiaba el poder a un monarca encargado de infringir todas las prohibiciones y de entregarse a todos los excesos, esto con la idea de que el desenfreno pudiera rejuvenecer al mundo y estimular las fuerzas reparadoras de la naturaleza. Conforme las burlas del mundo al revés se van infiltrando en el espacio de la ínsula, se va desconstruyendo el mundo oficial y se crea su antípoda.

Sancho Panza: el gobernante Momo

Sancho es "inseparable de su panza, símbolo de la voracidad del periodo de Carnestolendas, amigo del buen yantar y del buen beber, dominado por su rusticidad primitiva, por las exigencias elementales de su cuerpo" (Redondo, 1989: 157); esta serie de características, que apunta hacia el lado carnal y material del mundo, permite identificarlo con la figura de don Carnal². Este carácter carnal de Sancho es lo que le otorga el papel del gobernante y representante del Caos-Edad de Oro:

El gobierno, lo han concebido los duques, representantes de los grupos dominantes, para burlarse del campesino, utilizando para ese fin las peculiaridades sobresalientes del personaje tal como ellos lo ven: tontería, glotonería y cobardía. Sin embargo, estas peculiaridades ponen de relieve –ya lo hemos visto- la raíz carnavalesca de Sancho Panza [...] (Redondo, 1998: 453).

Hasta la instauración del gobierno de la ínsula Barataria, Sancho Panza no ha tenido necesidad de recurrir al juego de las máscaras para participar tanto del mundo caballeresco como del festivo. Sancho, antes de asumir su cargo como el

¹ Para una visión del gobierno de Sancho fuera del contexto festivo véase el trabajo de Osterc, 1988: 284-289; Williamson, 1991: 235-237.

² *Supra* 65.

gobernante Momo, debe adoptar un disfraz, aunque está consciente de la pérdida de identidad que esto implica. Sancho no desea dejar de ser él mismo, lo único que desea es el mundo de libertades que se le abre:

-Con vos me entierren, Sancho, que sabéis de todo –respondió el duque-, y yo espero que seréis tal gobernador como vuestro juicio promete; y quédese esto aquí y advertid que mañana en ese mismo día habéis de ir al gobierno de la insula, y esta tarde os acomodarán del traje conveniente que habéis de llevar y de todas las cosas necesarias a vuestra partida.

-Vístanme- dijo Sancho- como quisieren; que de cualquier manera que vaya vestido seré Sancho Panza.

-Así es verdad –dijo el duque-, pero los trajes se han de acomodar con el oficio o dignidad que se profesa, que no sería bien que un jurisperito se vistiese como soldado, ni un soldado como un sacerdote. Vos, Sancho, iréis vestido parte de letrado y parte de capitán, porque en la insula que os doy tanto son menester las armas como las letras, y las letras como las armas (II, 42: 356).

El papel de gobernante bufo que va a desempeñar Sancho se observa desde la vestimenta que le imponen, semejante a la de los locos de Antruejo. Su traje simboliza una representación burlesca de los dos campos que constituyen el mundo oficial³. El carácter ridículo del nuevo gobernante se observa desde su cabalgadura, un macho, y su “rucio con jaeces y ornamentos jumentiles de seda y flamantes” (II, 44: 368). El par de bestias son imágenes del Carnaval. De manera burlesca, el fiel rucio seguirá siendo el mejor acompañante para Sancho, al grado de que no “trocara con el emperador de Alemaña” (II, 44: 368) su compañía.

La llegada de Sancho a la villa se asemeja mucho a la escena de la entrada triunfal de don Quijote al palacio. Ambos son recibidos entre pompas falsas. Conforme a las costumbres carnavalescas, la paródica toma de poder se lleva a cabo afuera de la iglesia:

³ Al respecto de la vestimenta de Sancho cuando sale del palacio (II, 44) Redondo señala una combinación de prendas características de los letrados así como de la figura del loco (1998: 457).

Al llegar a las puertas de la villa, que era cercada, salió el regimiento del pueblo a recibirle; tocaron las campanas, y todos los vecinos dieron muestras de general alegría, y con mucha pompa le llevaron a la iglesia mayor a dar gracias a Dios, y luego con algunas ridículas ceremonias le entregaron las llaves del pueblo y le admitieron por perpetuo gobernador de la ínsula Barataria (II, 45: 375-376).

El carnavalesco gobierno de Sancho se convierte para Cervantes en la ocasión perfecta para burlar al mundo oficial y al ingenuo gobernante Momo. La desacralización y la crítica del orden verdadero se observa en los contrarrituales que se celebran a continuación.

Los rituales paródicos del poder

En el Carnaval de la ínsula, el orden social no es rechazado, sino subvertido, se convierte en un orden social simulado. El mundo carnavalesco instaura una simulada figura de autoridad que tiene a su servicio oficiales, guardias, etc. (Balandier, 1999: 120). Todos ellos son imágenes paródicas de sus análogos reales. En el caso del *Quijote*, el gobierno insular cuenta con un absurdo escudero-gobernante y sus pícaros servidores:

[Sancho] está rodeado, en la ínsula Barataria, de varios dignatarios: mayordomo, secretario, maestresala, cronista, médico, etc., dado que el reino de «locura» es una réplica cómica y deformada del de la realidad, con una inversión acerca de los que ocupan los cargos. De la misma manera, en un ambiente jocoso, se sienta en la silla del gobernador, dicta ordenanzas, empuña la vara, etc., tal uno de esos reyes irrisorios de las fiestas carnavalescas (Redondo, 1998: 456).

Pero la representación paródica del gobierno no sólo recrea sus figuras, sino también las prácticas. De ahí que los contrarrituales del Carnaval insular sean

los ritos judiciales⁴. La serie de casos y juicios burlescos presentados al escudero-gobernador, por una parte se vinculan con la tradición de cuentos y motivos populares⁵ (II, 45, 49). El sentido jocoso de las historias, no necesariamente forma parte del humor carnavalesco⁶. El mismo Sancho al explicar cómo resolvió el problema de los escudos, admite que conocía la historia: “que él había oído contar otro caso como aquél al cura de su lugar” (II, 45: 379). Pero, por otro lado, crean una visión lúdica y paródica de la justicia.

Las atinadas soluciones de Sancho Panza en cada uno de estos juicios populares conducen a la restauración de la justicia en el caótico mundo insular. Asimismo, las salomónicas resoluciones cuestionan a la razón y a la verdad del mundo oficial⁷; los fallos de Sancho juegan con la verdad ambivalente que posee el rey tonto, es decir, la razón carnavalesca. La fiebre carnavalesca le otorga a Sancho la facultad de reestablecer el orden del sistema. Ante la admiración de los promotores del escudero-gobernante, se va creando el mundo de la Edad de Oro, aunque dentro de los parámetros del mundo disparatado:

[...] aquella tarde la pasó Sancho en hacer algunas ordenanzas tocantes al buen gobierno de la que él imaginaba ser ínsula, y ordenó que no hubiese regatones de los bastimentos en la república, y que pudiesen meter en ella vino de las partes que quisiesen, con aditamento que declarasen el lugar de donde era, para ponerle el precio según su

⁴ Al respecto de los juegos de tribunales, véase Redondo, 1998: 463-464.

⁵ Las distintas historias presentadas a Sancho se han señalado como pertenecientes a la tradición oral o la escrita. Chevalier señala que el suceso de los pleitos de los báculos y los escudos así como el de la mujer forzada forman parte de la tradición escrita (1999: 187-188).

⁶ La excepción podría ser la historia del bachiller y su enamorada Clara Perlerina; sus figuras pertenecen a los retratos del grotesco carnavalesco (II, 47) (Ruta, 1995: 510). Redondo relaciona esta historia con la tradición de las bodas jocosas celebradas durante los periodos festivos (1998: 464). Otra historia que valdría la pena reconsiderar desde el contexto carnavalesco sería la de los hermanos disfrazados, los cuales recurren al juego del travestismo para conseguir que la doncella conozca el mundo del cual ha estado excluida. La inversión de identidades en este mundo al revés parece remitir al disfraz carnavalesco, pero más bien se subraya la libertad derivada del disfraz.

⁷ Eduardo Urbina señala que la discreción de Sancho para resolver los problemas a los cuales se enfrenta, no debe atribuirse a una quijotización del personaje ni a una influencia de los consejos del caballero manchego. Asimismo, Urbina observa que los casos tienen la intención de enfatizar la parodia del escudero (1991: 178).

estimación, bondad y fama, y el que lo aguase o mudase el nombre perdiese la vida por ello.

Moderó el precio de todo calzado, principalmente el de los zapatos, por parecerle que corría con exorbitancia; puso tasa en los salarios de los criados, que caminaban a rienda suelta por el camino del interés; puso gravísimas penas a los que cantasen lascivos y descompuestos, ni de noche ni de día. Ordenó que ningún ciego cantase milagro en coplas si no trajese testimonio auténtico de ser verdadero, por parecerle que los más que los ciegos cantan son fingidos, en perjuicio de los verdaderos.

Hizo y creó un alguacil de pobres, no para que los persiguiese, sino para que los examinase si lo eran, porque a la sombra de la manquedad fingida y de la llaga falsa andan los brazos ladrones y la salud borracha. En resolución: él ordenó cosas tan buenas, que hasta hoy se guardan en aquel lugar y se nombran: Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza (II, 52: 432-433).

En el mismo nivel de los contrarrituales realizados durante el Carnaval insular, podría distinguirse: la subversión del banquete ritual. Al igual que en el Carnaval venteril y en el ducal, el banquete no puede omitirse, pero en esta ocasión más que inaugurar o confirmar el mundo al revés para los duques, se convierte en otro medio para burlar al gobernante Momo.

La dieta cuaresmal del gobernante Carnal

La ínsula Barataria se rige y se construye en el mundo al revés, pero el gobierno ficticio de la ínsula es una variante de este Caos festivo: su gobernante carnal es obligado a vivir un burlesco mundo cuaresmal⁸. El mundo al revés es la única oportunidad de que Sancho, alférez de don Carnal, pudiera aspirar a la abundancia, a la satisfacción y a la desmesura (aspectos caracterizados como caóticos y utópicos), pero, de manera extraordinaria, durante el gobierno festivo esta concesión

⁸ Respecto a este mundo cuaresmal impuesto, Redondo observa que: "es decir que el gobierno implica una iniciación, una preparación ascética, un acendramiento, un despojarse de ambiciones que le hacen al pretendiente capaz de asumir al cargo. El gobierno, en efecto, ha de ser un verdadero azote para el gobernador, ha de corresponder a un rechazo de los placeres del mundo para estar al servicio constante del bien común y de los súbditos" (1998: 187), aunque desde mi punto de vista Sancho nunca niega las satisfacciones corporales. Lo realiza desde su papel como rey Momo Carnal.

le es negada y se le “exige” que desempeñe su papel regenerador desde el mundo de lo austero, lo normado y la continencia. En la carta que le envía, Sancho le confiesa a don Quijote la decepción que ha resultado el gobierno para sus apetencias:

[...] pues cuando pensé venir a este gobierno a comer caliente y a beber frío, y a recrear el cuerpo entre sábanas de holanda, sobre colchones de pluma, he venido a hacer penitencia, como si fuera ermitaño, y como no la hago de voluntad, pienso que al cabo me ha de llevar el diablo (II, 51: 430-431)⁹.

El “come poco y cena más poco” (II, 43: 361) y “sé templado en el beber” (II, 43: 361) que le aconseja don Quijote a su escudero se convierten, en realidad, en palabras proféticas de la suerte del estómago de Sancho.

Entre los paródicos asistentes de Sancho Panza se encuentra el doctor Pedro Recio de Agüero, quien bajo el pretexto de ver por el bienestar de la salud de su gobernador, lo somete a una severa dieta y le escamotea los platillos. De este modo, el médico se descubre como la figura de la Cuaresma que controla los apetitos del gobernante (Redondo, 1998: 466-468). Sancho, al igual que don Carnal, intenta expulsar a su oponente cuaresmal de su reino, pero las amenazas –de los garrotazos y de estrellarle la silla en la cabeza-- resultan en balde. Don Carnal es destronado (doblemente, en cuanto que padece hambre y pierde la ínsula), y pese a que el reino cuaresmal no se instaura, el falso médico cuaresmal sale impune.

La imagen del subvertido banquete se repite a lo largo del Carnaval insular. El primer banquete se realiza después de que Sancho supera los contrarrituales de los juicios paródicos. El ambiente festivo de la escena se destaca por las chirimías que están presentes. Sancho se encuentra presidiendo una mesa colmada de

⁹ Las cursivas son de la edición.

manjares típicamente festivos: perdices asadas, ternera, conejos guisados y olla podrida. Pero en vez de iniciarse la comilona, se lleva a cabo un juego burlesco. Los platillos no desaparecen bajo las manos y la gula de Sancho Carnal, sino que son retirados por sus sirvientes antes de que los pruebe:

Cuenta la historia que desde el juzgado llevaron a Sancho Panza a un suntuoso palacio, adonde en una gran sala estaba puesta una real y limpiezísima mesa; así como Sancho entró a la sala, sonaron chirimías y salieron cuatro pajes a darle aguamanos, que Sancho recibió con mucha gravedad.

Cesó la música, sentóse Sancho a la cabecera de la mesa, porque no había más de aquel asiento, y no otro servicio en toda ella. Púsose a su lado en pie un personaje, que después mostró ser médico, con una varilla de ballena en mano. Levantaron una riquísima y blanca toalla con que estaban cubiertas las frutas y mucha diversidad de platos de diversos manjares; uno que parecía estudiante echó la bendición, y un paje puso un babador randado a Sancho; otro que hacía el oficio de maestresala llegó un plato de fruta delante; pero apenas hubo comido un bocado, cuando el de la varilla tocando con ella el plato, se le quitaron de delante con grandísima celeridad; pero el maestresala le llegó otro de otro manjar. Iba a probarle Sancho, pero antes de que llegase a él ni le gustase, ya la varilla había tocado en él, y un paje alzólo con tanta presteza como el de la fruta. Visto lo cual por Sancho, quedó suspenso, y mirando a todos, preguntó si se había de comer aquella comida como juego de maeseccoral [...] (II, 47: 386-387).

Pedro Recio de Agüero justifica, desde la teoría de los humores, las razones por las cuales Sancho debe abstenerse de probar los distintos alimentos. Asimismo, a esta prohibición alimenticia se le agrega la amenaza que pesa sobre la vida de Sancho. En este sentido, la comida debe ser descartada ante la posibilidad de que el gobernante pudiera ser envenado, sobre todo tomando en cuenta que los alimentos han sido provistos por unas monjas y que “detrás de la cruz está el diablo” (II, 47: 391). El refrán cobra, en este contexto, una burlesca referencia al mundo oficial.

El médico le recomienda a Sancho comer “un ciento de cañutillos de suplicaciones y unas tajaditas sutiles de carne de membrillo” (II, 47: 389).

Finalmente, el afligido gobernante deberá cambiar entonces su festín por “un pedazo de pan y obra de cuatro libras de uvas” (II, 47: 391). Al librarse de la vigilancia del médico Pedro Rucio Cuaresmal, el apetito de Sancho Carnal le hace solicitar alimentos (“que comiese yo alguna cosa de peso y de sustancia, aunque fuese un pedazo de pan y una cebolla” (II, 47: 392)) característicos de la vida cotidiana¹⁰. Por ello es que Sancho disfruta placenteramente el segundo banquete, que se celebra esa misma noche, en el cual se le permite ingerir alimentos más sustanciosos:

Finalmente, el doctor Pedro Recio Agüero de Tirteafuera prometió de darle de cenar aquella noche, aunque excediese de todos los aforismos de Hipócrates. Con esto quedó contento el gobernador, y esperaba con grande ansia llegase la noche y la hora de cenar; y aunque el tiempo, al parecer suyo, se estaba quedo, sin moverse de un lugar, todavía se llegó el por él tanto deseado, donde le dieron de cenar un salpicón de vaca, con cebolla, y unas manos cocidas de ternera algo entrada en días. Entregóse en todo, con más gusto que si le hubieran dado francolines de Milán, faisanes de Roma, ternera de Sorrento, perdices de Morón o gansos de Lavajos [...] (II, 49: 404-405).

A la mañana siguiente la imagen del banquete vuelve a ser subvertida. Sancho Carnal, que debiera a lo largo de su gobierno disfrutar de una desmesura en el comer y en el beber, padece una vez más un austero desayuno:

Levantóse, en fin, el señor gobernador, y por orden del doctor Pedro Recio le hicieron desayunar con un poco de conserva y cuatro tragos de agua fría, cosa que le trocara Sancho con un pedazo de pan y un racimo de uvas [...] (II, 51: 425).

De esta manera, si “oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas” (II, 47: 389), mucho menos vale el reino del revés para el gobernante Carnal si no se le

¹⁰ Redondo considera que el pan y la cebolla son alimentos relacionados con la figura de doña Cuaresma y sus huestes alimenticias (1998: 468); sin embargo, difiero de esta aseveración debido a que, a lo largo de todo el texto, Sancho se ha alimentado de pan y cebolla: “Aquí trayo una cebolla, y un poco de queso, y no sé cuántos mendrugos de pan” (I, 10: 152) y “mucho mejor me sabe lo que como en mi rincón sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla” (I, 11: 154).

permite hartarse a su gusto y debe padecer hambre¹¹. Pero la vigilia de Sancho Carnal culmina con su destronamiento como el rey Momo del Carnaval insular. Al final del gobierno de la ínsula Barataria ocurre justamente el destronamiento, sacrificio y expulsión del rey de ocasión (II, 53). "El episodio ilustra pues perfectamente el tema céntrico del simbolismo carnavalesco (nacimiento-muerte-resurrección)" (Redondo. 1998: 455).

El entierro de la sardina Panza

A lo largo de su gobierno, Sancho Panza no ha padecido, a excepción de la privación alimenticia, los juegos carnavalescos en carne propia, a diferencia de don Quijote en el Carnaval ducal. La imagen de la típica tunda carnavalesca, que había permanecido ajena al Carnaval insular, aparece para destronar al gobernante Panza. Mas no es una paliza colectiva cualquiera; de igual manera que en las farsas ducales, se monta un espectáculo, con "ruido de voces y campanas [y] el de infinitas trompetas y atambores" (II, 53: 441), para ejecutar el destronamiento: la falsa batalla por la defensa de la ínsula.

A la llegada de Sancho a la ínsula, la gente del pueblo se encuentra dividida entre los que conocen "el busilis del cuento" (II, 45: 376) y los que no comprenden la broma que se está desarrollando. Pero durante el destronamiento del gobernante Momo la fiebre carnavalesca envuelve a la colectividad. La gente de la villa descarga

¹¹ Para Sancho es tal la importancia concedida al mundo material que prefiere dimitir a rechazar sus apetitos por una recompensa meramente virtuosa; prefiere su libertad carnal antes de deber obediencia a la vida del mundo oficial y sus normas. Por ello, antes de su partida de la ínsula expresa que: "Mejor me está a mí una hoz en la mano que un cetro de gobernador; más quiero hartarme de gazpachos que estar sujeto a la miseria de un médico impertinente que me mate de hambre, y más quiero recostarme a la sombra de una encina en el verano y arrojarme con un zamarro de dos pelos en el invierno, en mi libertad, que acostarme con la sujeción del gobierno entre sábanas de Holanda y vestirme de martas cebollinas" (II, 53: 444).

la violencia carnavalesca en contra de la persona de Sancho, en tanto que como rey bufo es el miembro no integrado de la comunidad; su sacrificio permite el equilibrio social¹².

En "la séptima noche de los días de su gobierno" (II, 53: 440) Sancho es despertado y avisado de que la ínsula ha sido invadida, por lo cual debe alistarse para protegerla. El fin del gobierno se avecina. Y al igual que el Carnaval, el gobierno del escudero resulta ser momentáneo. Llama la atención que el ritual se celebre al final del séptimo día, como si se aludiera al calendario que estipula la duración del periodo festivo del Carnaval cristiano:

No es de extrañar, pues, que el gobierno de Sancho dure precisamente siete días («estando la séptima noche de los días de su gobierno»), tomando en cuenta su casi universal connotación mágica y su correspondencia con el número de días del ciclo del Carnaval (Iffland, 1999: 456).

Sancho se convierte del gobernante Momo en el pelele Panza. La forma en que lo preparan para el combate lo convierte en una ridícula imagen incapaz de moverse, de defenderse y de proteger su gobierno:

Y al momento le trujeron dos paveses, que venían proveídos dellos, y le pusieron encima de la camisa, sin dejarle tomar otro vestido, un pavés delante y otro detrás, y por unas concavidades que traían hechas le sacaron los brazos, y le liaron muy bien con unos cordeles, de modo que quedó emparedado y entablado, derecho como un huso, sin poder doblar las rodillas ni menearse un solo paso. Pusiéronle en las manos una lanza, a la cual se arrimó para poder tenerse en pie. Cuando así le tuvieron, le dijeron que caminase, y los guiase, y animase a todos; que siendo él su norte, su linterna y su lucero, tendrían buen fin sus negocios (II, 53: 441-442).

Es de notar que tras ser "armado" Sancho no parece un guerrero; en sí su aspecto es más parecido al de un embutido atado con cordeles ("como medio tocino

¹² *Supra* 25-26.

metido entre dos artesas" (II, 53: 442)). El símil empleado parece lógico hablando del gobernante Carnal y de los alimentos característicos del mundo carnalesco (Iffland, 1999: 458). De esta manera Sancho se convierte en una simbólica carne de puerco durante este burlesco entierro de la sardina¹³:

Por cuyas persuasiones y vituperios probó el pobre gobernador a moverse, y fue dar consigo en el suelo tan gran golpe, que pensó que se había hecho pedazos. Quedó como galápago encerrado y cubierto con sus conchas, o como medio tocino metido entre dos artesas, o bien así como barca que da al través en la arena; y no por verle caído aquella gente burladora le tuvieron compasión alguna; antes, apagando las antorchas, tornaron a reforzar las voces y a reiterar el ¡jarma! con tan gran priesa, pasando por encima del pobre Sancho, dándole infinitas cuchilladas sobre los paveses, que si él no se recogiera y encogiera metiendo la cabeza entre los paveses, lo pasara muy mal el pobre gobernador, el cual, en aquella estrechez recogido, sudaba y trasudaba, y de todo corazón se encomendaba a Dios de aquel peligro le sacase.

Unos tropezaban con él, otros caían, y tal hubo que se puso encima un buen espacio, y desde allí, como desde atalaya, gobernaba los ejércitos [...] (II, 53: 442).

James Iffland señala que una vez iniciada la batalla festiva es necesario, dentro del contexto carnalesco, que Sancho Panza sea derribado y acercado a la tierra (principio ambivalente de lo corporal), esto como un primer paso en el proceso del enterramiento. Asimismo señala, como segundo paso, "el despedazamiento" que padece Sancho (1999: 458). El entierro se completa con la violencia física ejercida contra el pelele Panza. Sin embargo, el torbellino que genera la caída del Carnaval no logra absorber al escudero para enterrarlo totalmente: antes de ser aniquilado, el absurdo gobernante decide renunciar y regresar al lado de don Quijote.

¹³ Respecto al entierro de la sardina, Caro Baroja señala que: "Ligada de modo íntimo con la muerte del Carnaval, está la costumbre llamada del «entierro de la sardina» [...]. El entierro de la sardina tiene lugar el miércoles de Ceniza. [...] Algunos creen que en el entierro de la sardina se simboliza el del Carnaval para entrar en el tiempo santo; pero en este caso debían enterrar la carne y no el pescado, precisamente al empezarse la época de su uso por precepto cristiano. Sin embargo, lo que parece positivo es que en la antigüedad, cuando se comía de vigilia toda la Cuaresma se acostumbraba a enterrar una canal de puerco a que se daba nombre de sardina, cuyo uso se ha corrompido con el significado que hoy se da a este pescado" (1979: 117-118).

El derecho al cetro y al trono le es retirado, más bien arrebatado, con una violencia destructiva-regeneradora propia del Caos festivo. El gobernador pelele es enterrado para completar el sentido del mundo renovado y burlesco que se ha creado con su gobierno de la Edad de Oro-Caos.

Carnaval insular: Caos y Edad de Oro

El destronamiento y la abdicación de Sancho Panza dan fin al segundo mundo festivo que se había instaurado a partir del Carnaval ducal. Una de las lecciones que permanecen es que el dinamismo del universo social está apoyado en una oposición básica¹⁴. Lo esencial es volver, temporalmente, al principio inverso para regenerar al sistema. La frase "dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente" (II, 53: 444) parece reflejar esta ideología.

La anterior expresión de Sancho Panza, enunciada al final de su gobierno en la ínsula Barataria, manifiesta la necesidad del escudero de recobrar su esencia original, como representante del mundo carnal, para recuperarse del mundo cuaresmal que le ha sido impuesto. Pero también expresa intuitivamente la reciprocidad entre rescatar el pasado caótico para regenerar el presente degenerado.

Desde el punto de vista de Olga Svetlakova, el sentido de esta frase no es casual. Sancho habla de volver al pasado justo después de que al inicio del mismo episodio 53 se ha dado una explicación acerca del devenir del tiempo¹⁵:

¹⁴ *Supra* 14-15.

¹⁵ Olga Svetlakova observa durante los episodios de la ínsula Barataria una preocupación reiterada por los ciclos temporales; al respecto señala que "el motivo de los círculos cerrados se repite, variándose" (1995: 349). Svetlakova aprecia dicho fenómeno en la repetición de los sujetos folklóricos del juzgado de Sancho, la ronda del gobernador Panza por la ínsula, entre otros motivos (1995: 350).

Pensar que en esta vida las cosas della han de durar siempre en un estado, es pensar en lo escusado; antes parece que ella anda todo en redondo, digo, a la redonda: la primavera sigue al verano, el verano al estío, el estío al otoño, y el otoño al invierno, y el invierno a la primavera, y así torna a andarse el tiempo con esta rueda continua; sola la vida humana corre a su fin ligera más que el tiempo, sin esperar renovarse si no es en la otra, que no tiene términos que la limiten. Esto dice Cide Hamete, filósofo mahomético; porque esto de entender la ligereza e inestabilidad de la vida presente, y de la duración de la eterna que se espera, muchos sin lumbre de fe, sino con la luz natural, lo han entendido; pero aquí nuestro autor lo dice por la presteza con que se acabó, se consumió, se deshizo, se fue como en sombra y humo el gobierno de Sancho (II, 53: 440).

Lo que llama la atención de Svetlakova es que justamente esta preocupación por el tiempo está inserta dentro del contexto de lo carnavalesco, un universo que se destaca por la idea de lo circular y el movimiento, cuyo "motivo principal es el de la muerte y resurrección, de la crisis y de la renovación" (Svetlakova, 1995: 350).

El mundo del Caos y el de la Edad de Oro no guardan mucha distancia entre sí; en ambos espacios, el individuo no está incluido en el orden del mundo. "Estos aparecen como los dos rostros de la misma realidad imaginaria, la de un mundo sin norma del que habría surgido el mundo ordenado en el que viven actualmente los hombres" (Caillois, 1996: 120). El individuo debe transitar por el mundo caótico para ingresar al mundo utópico, asimismo debe dejar atrás el mundo normado para llegar al mundo pleno y sin limitaciones. Desde esta perspectiva, el Carnaval equivale al umbral para acceder del presente imperfecto al pasado ideal y, finalmente, regresar al presente restaurado.

En el mundo festivo, este proceso puede, en ocasiones, ser llevado a cabo por un soberano mítico que es la personificación de la dupla del Caos-Edad de Oro. En el caso del Carnaval insular, esta función la desempeña Sancho Panza; él

simboliza, como se ha mencionado, el Caos carnavalesco al mismo tiempo que la instauración de la Edad de Oro.

El Carnaval y el Caos-Edad de Oro son momentos temporales y deben cancelarse para que su fuerza regeneradora surta efecto en el mundo ordinario. La muerte del rey del Caos es necesaria cuando se trata de restablecer el orden en el sistema. De esta manera, el gobierno usual (ya no el no-oficial) recupera la organización y el poder sobre el Cosmos. En este sentido, se explica tanto el gobierno como el destronamiento de Sancho Panza.

El desenlace del gobierno tiene otro elemento que refuerza la idea de regresar o llegar al origen para acercarse al mundo regenerador: la caída de Sancho y su rucio en "una honda y escurísima sima" (II, 55: 455). En este episodio puede observarse también el ciclo de nacimiento-muerte-resurrección del mundo carnavalesco.

El inframundo: continuación del universo regenerador

Alfonso Rey observa que la caída en la sima de Sancho es una parodia de la aventura de don Quijote en la cueva de Montesinos¹⁶ (Rey, 1999: 206). Pero desde el contexto del mundo del Caos cobra otro sentido; la caída de la sima es una continuación del destronamiento ritual.

[...] y quiso su corta y desventurada suerte que buscando lugar donde mejor acomodarse, cayeron él y el rucio en una honda y escurísima sima que entre unos edificios muy antiguos estaba, y al mismo del caer, se encomendó a Dios de todo corazón, pensando que no había de parar hasta el profundo de los abismos [...] (II, 55: 454-455).

¹⁶ Helena Percas de Ponseti observa en la caída de Sancho en la sima dos sentidos principales: el directo y el simbólico-alegórico. En el primero observa la reevaluación de los principios de la vida ante la muerte; en el segundo, el paso de la simplicidad al conocimiento que hace Sancho tras su experiencia en la insula (1975: 631-637).

Iffland señala que el primer destronamiento sólo lo acerca a la tierra, mientras que la caída en la sima lo hace pasar de la superficie de la tierra a su interior (1999: 465). En la concepción carnavalesca, las alusiones topográficas poseen un sentido grotesco y corporal (Bajtín, 1998: 296-299). El agujero de la sima se convierte, así, en un orificio que simboliza la boca abierta de la tierra. La preocupación de Sancho de encontrarse otra sima que acabe de “tragarlo” (II, 55) reafirma la idea del “canal alimenticio” (Iffland, 1999: 467). La caída implica descender al vientre de la tierra, es decir, al origen de todo el principio material.

Sancho y su asno realizan en el interior de la sima un análogo viaje al inframundo, pero más que a los infiernos como sitio maléfico, es llegar al vacío primigenio. El escudero no está sepultado ni se encamina a la muerte; el encontrarse en el interior del estrato de lo material le permite renacer (Iffland, 1999: 467).

“La caída es la vía que marca una vuelta simbólica a la renovada antigua vida” (Di Stefano, 1990: 894). El escudero y su rucio, representativos del imperio carnal¹⁷, salen triunfantes de su aventura después de que han atravesado el mundo inferior y de oscuridad (“a veces iba a oscuras, y a veces sin luz” (II, 55: 457)), y han encontrado la luz, referencia al ordenamiento del mundo: “descubrió una *confusa* claridad, que pareció ser ya de día, y que por alguna parte entraba, que daba indicio de tener fin abierto aquel para él camino de la otra vida” (II, 55: 457)¹⁸. Al ser rescatados por don Quijote y sus acompañantes, Sancho y su rucio renacen; poco después de sumergirse en la nada original:

¹⁷ Giuseppe di Stefano afirma que: “El asno en antiguas mitologías iba asociado a divinidades del subsuelo y participaba de sus atributos negativos de muerte, pero también del poder generador de nueva vida albergado en el vientre de la tierra, con la obvia coincidencia entre principio de muerte y principio de vida” (1990: 894).

¹⁸ Las cursivas son mías.

Finalmente como dicen, llevaron sogas y maromas; y a costa de mucha gente y de mucho trabajo, sacaron al rucio y a Sancho Panza de aquellas tinieblas a la luz del Sol. Viole un estudiante, y dijo:

-Desta manera habían de salir de sus gobiernos todos los malos gobernadores; como sale este pecador del profundo abismo: muerto de hambre, descolorido, y sin blanca, a lo que yo creo (II, 55: 459).

El paso por la oscuridad-Caos es necesario, en este sentido, según lo apunta el estudiante, como un medio purificador para la reconstrucción de un mundo decadente: el de los gobernantes.

El gobierno de la ínsula Barataria es una recreación a escala de un Carnaval. En él están presentes todos los elementos festivos, desde la coronación del rey bufo, pasando por los rituales paródicos, hasta el destronamiento. Sin embargo, la importancia del Carnaval de la ínsula no radica en esto, sino en que se cumple el objetivo de construir un mundo utópico. La energía carnavalesca en el gobierno al revés de Sancho Panza le permite a la colectividad, no sólo a su representante carnal, desconstruir y reconstruir burlescamente al mundo oficial. En la ínsula los personajes participan del sistema desde otra posición. El dedo acusador del Carnaval revela las imperfecciones de la sociedad, pero finalmente la conciencia colectiva determina cuándo la energía desordenadora debe ser nuevamente encauzada para disfrutar de un mundo renovado.

CONCLUSIONES

En su rol de caballero andante, don Quijote desea ir por el mundo, no sólo para vivir aventuras, sino también por "los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer" (I, 2: 79). A lo largo de sus andanzas, el caballero manchego aspira a restablecer el orden en el mundo. Aunque falla en sus intentos y su visión de la realidad se encuentra "deformada", sus intenciones e ideales no son totalmente errados. A pesar de que don Quijote construye su propio mundo, su perspectiva de la realidad incluye, en ocasiones, una certera crítica a la sociedad de su tiempo. Don Quijote reconoce que el tiempo pasado era mejor; por ello rememora con nostalgia la Edad de Oro, la cual él está destinado a restaurar: "Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada" (I, 20: 238). La realidad impide que los sueños del caballero se cumplan. Pero en el *Quijote* sí hay, en cierta forma, una instauración de los valores del mundo de la Edad Dorada; se establece una segunda perspectiva de la vida y de la sociedad, formulada a través de su imagen contrapuesta: el mundo festivo de lo carnavalesco.

El Carnaval es, en forma análoga, un segundo "caballero" que pretende cumplir las mismas metas quijotescas, aunque con medios menos ortodoxos. La visión carnavalesca desea remediar las arbitrariedades y sinrazones del sistema; de ahí que desaparezcan las identidades que establecen las jerarquías sociales y se reformulen las leyes; asimismo el Carnaval aspira a que ningún miembro de la

sociedad padezca carencias, por ello le entrega a la colectividad el cuerno de la abundancia. De esta manera, el Carnaval aboga por los que no tienen voz ni defensor en el mundo cotidiano y les ofrece una nueva vida. La intención de lo carnavalesco es la restauración del "paraíso perdido": el mundo primigenio de la armonía social.

Sin embargo, antes de construir el mundo ideal es necesario derribar las estructuras del anterior. Es importante recalcar que los valores del sistema no son arrasados por la fuerza carnavalesca: lo que se extingue son sus malogradas representaciones materiales. Pero esta desintegración del mundo oficial no se lleva a cabo de cualquiera manera; implica un proceso básico: subversión, destrucción y finalmente renacimiento de los elementos. Los distintos actos carnavalescos --las mascaradas, las coronaciones y destronamientos, los insultos, las tundas y los contrarrituales-- están fundamentados en ese principio tripartito. No obstante, lo carnavalesco no es cualquier violación ni transformación del sistema; es una reformulación desde el punto de vista de lo festivo, lo lúdico y lo risible. La fiebre carnavalesca que contagia a los personajes del *Quijote* funciona como una crítica a la sociedad.

En el *Quijote*, el mundo carnavalesco se instaura en tres espacios significativos: la venta, el castillo y la ínsula Barataria. El espíritu festivo elimina las diferencias existentes entre la venta, el palacio y el subespacio insular, igualándolos con la gran plaza pública. Cada uno es un espacio en blanco en el tiempo durante el cual se va construyendo, de manera gradual, el reino de la utopía carnavalesca. En las ventas, el palacio o la ínsula, los distintos personajes se despojan de sus identidades para conformar uno solo: la colectividad. Los beneficios y derechos que

se puedan adquirir o a los que se renuncien bajo la máscara carnavalesca no son tan importantes como la oportunidad de actuar libremente, en un mismo espacio, sin someterse a un patrón social. Ya sean miembros del mundo oficial, como el cura, don Fernando y los duques, ya lo sean del mundo popular, como el ventero, el barbero, la servidumbre ducal y los habitantes de la "ínsula", todos participan del mismo modo del mundo que está en cambio y recreación.

La venta-plaza, en la primera parte de la novela, es el escenario donde se reúnen los distintos miembros del *theatrum mundi* para participar en un segundo *gran teatro del mundo* instaurado desde la perspectiva carnavalesca. Los distintos personajes son atraídos, paulatinamente, a un torbellino, el Carnaval, que se distingue por la vitalidad, la confusión y la subversión. A la par del ficticio mundo caballeresco, se reconstruye el cotidiano. Cuando el torbellino festivo se disipa, durante la segunda visita a la venta de Juan Palomeque, la energía que se libera arrasa, por medio de una tunda colectiva, con el mundo carnavalesco.

La venta, paralelo paródico de un castillo, es sustituida por el palacio de los duques. El ambiente carnavalesco despoja al espacio ducal de su carácter oficial: es una segunda plaza pública. El palacio-plaza se distingue porque la premeditación de las bromas ducales es superada por la fiebre carnavalesca; el resultado: un reino de igualdad total, donde todos participan en la reconstrucción burlesca del mundo. Este rasgo sería el segundo paso en la construcción gradual del reino utópico. La teatralidad de las bromas ducales da otro sentido a la imagen del *theatrum mundi*; el engaño creado para don Quijote, conlleva, también, la intención de revelar el verdadero rostro deforme del mundo. Pero no sólo su deformidad, sino su relatividad. Don Quijote, pese a su rol de rey bufo, es él "loco cuerdo" (II, 36: 322)

que aspira a reestablecer, como ya se mencionó, al igual que el Carnaval, los valores del mundo utópico.

El mundo utópico planteado por los principios carnavalescos se personifica en un gobierno al revés: la ínsula Barataria. El Caos y la violencia regeneradores que se han acumulado en el palacio, dan lugar a un mundo artificial perfeccionado; éste es el antecedente de la restauración del orden en el mundo cotidiano: el fin del Carnaval ducal. En la ínsula la descontrolada fuerza carnavalesca arrasa con todo, hasta con el representante del mundo Carnal: el rey Momo Panza.

En los espacios festivos germina la semilla carnavalesca; las ventas, el palacio y la ínsula son la tierra propicia para que se lleve a cabo el ciclo vital del Carnaval, cuya muerte es el renacimiento del mundo ordenado.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD MERINO, Luis Marino (1991). "Un elemento paródico en la primera salida de don Quijote". En *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 449-458.
- ARBOLEDA, Carlos Arturo (1991). *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ARIÑO, Antonio (2002). "Cultura". En *Glosario para una sociedad intercultural*. Jesús Conill coord., Valencia: Bancaza, 77-88.
- BAJTÍN, Mijaíl (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza. [1965 1ª ed.]
- _____ (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- _____ (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- BALANDIER, Georges (1999). *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*. Trad. Beatriz López. Barcelona: Gedisa. [1988 1ª ed.]
- BARRIGA, Guillermo (1983). *Los dos mundos del «Quijote»: realidad y ficción*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- BARTRA, Roger (2001). "Melancolía y cristianismo". En *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 151-196.
- Biblia de Jerusalén* (1976). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1955). *La mujer vestida de hombre en el teatro español. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Revista de Occidente.
- BROAD, Charlotte (2000). *Literatura inglesa: el festín del famélico*. México: UNAM.

- BURKE, Peter (1996). *La cultura popular en la Europa moderna*. Trad. Antonio Feros. Madrid: Alianza. [1978 1ª ed.]
- _____ (2000). *Formas de historia cultural*. Trad. Belén Urrutia. Madrid: Alianza.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2002). "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez". En *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad. María Sánchez Pérez coord., Salamanca: SEMYR, 27-53.
- CAILLOIS, Roger (1996). *El hombre y lo sagrado*. Trad. Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica. [1939 1ª ed.]
- CANAVAGGIO, Jean (1999). "Lecturas del *Quijote*. Capítulo XXXII". En *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico coord., Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, vol. complementario, 166-167.
- CARO BAROJA, Julio (1979). *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus. [1965 1ª ed.]
- CASALDUERO, Joaquín (1970). *Sentido y forma del «Quijote» (1605-1615)*. Madrid: Ínsula.
- CERVANTES, Miguel de (1991). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia.
- CERVANTES, Miguel de (1999). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico coord., Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica.
- CHARTIER, Roger (1984). "Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France". En *Understanding Popular Culture. Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*. Steven Kaplan comp., Berlin: Mouton, 229-254.
- CHEVALIER, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Alain Gheerbrant coord., Barcelona: Herder.
- CHEVALIER, Maxime (1999). "Lecturas del *Quijote*. Capítulo XLV". En *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico coord., Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, vol. complementario, 187-188.
- CLOSE, Anthony (1991). "Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*". En *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 475-484.

- _____ (1999). "Lecturas del *Quijote*. Capítulo XXXVIII". En *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico coord., Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, vol. complementario, 170-173.
- COMBET, Louis (1999). "Lecturas del *Quijote*. Capítulo XXVII". En *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico coord., Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, vol. complementario, 174-175.
- COX, Harvey (1970). *The Feast of the Fools. A Theological Essay on Festivity and Fantasy*. Cambridge: Harvard University Press. [1969 1ª ed.]
- DARNTON, Robert (1987). "La rebelión de los obreros: la gran matanza de gatos en la calle Saint-Séverin". En *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Trad. Carlos Valdés. México: Fondo de Cultura Económica, 81-108.
- DETIENNE, Marcel (1997). *Dioniso a cielo abierto*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- DI STEFANO, Giuseppe (1990). "«-Venid, muchachos, y veréis el asno de Sancho Panza...»". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38: 887-899.
- DURÁN, Manuel (1980). "El *Quijote* a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura". En *Cervantes and the Renaissance*. M. D. McGaha comp., Newark: Juan de la Cuesta, 71-86.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2001). *Definición de la cultura*. México: UNAM/Itaca.
- ECO, Umberto (1998). "Los marcos de la «libertad» cómica". En *¡Carnavall!*. Trad. Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 9-20.
- ECONOMY, Anthea (1997). *Temas y motivos del disfraz varonil en el teatro español y novohispano del siglo XVII*. Athens: University of Georgia.
- FLORES, Robert M (1982). *Sancho Panza through Three Hundred and Seventy-Five Years of Continuations, Imitations and Criticism, 1605-1980*. Newark: Juan de la Cuesta.
- GAGNEBET, Claude (1984). *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*. Trad. Joan Antoni Martínez Schrem. Barcelona: Alta Fulla. [1974 1ª ed.]
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- GIRARD, René (1998). *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama. [1972 1ª ed.]

- GÓMEZ TORRES, David (1999). "La vena grotescocarnavalesca en la génesis del *Quijote*". *Hispanófila* 126: 1-14.
- GRILLI, Giuseppe (1996). "La corte de los duques: *Quijote* II, 30-33 (Al fondo El *Tirante*, El Palacio de Constantinopla y sus fiestas)". *Edad de Oro* 15: 41-61.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel (1989). "Una visión antropológica del Carnaval". En *Formas carnalescas en el arte y la literatura*. Javier Huerta Calvo comp., Barcelona: Ediciones de Serbal, 33-59.
- HEERS, Jacques (1983). *Carnavales y fiestas de locos*. Trad. Xavier Riu i Camps. Barcelona: Península. [1974 1ª ed.]
- HERRERO, Javier (1976). "The Beheading of the Giant. An Obscene Metaphor in *DQ*". *Revista Hispánica Moderna* 39: 141-149.
- HERNÁNDEZ, Carmela (1998). *Fondo y forma del teatro del Siglo de Oro*. Madrid: La avispa.
- HUERTA CALVO, Javier (1989). "Lo carnalesco como categoría poética en la teoría literaria de Mijail Bajtin". En *Formas carnalescas en el arte y la literatura*. Javier Huerta Calvo comp., Barcelona: Ediciones de Serbal, 13-31.
- HUIZINGA, Johan (1999). *Homo Ludens: El juego y la cultura*. Madrid: Emece.
- IFFLAND, James (1999). *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid: Iberoamericana.
- _____ (1995). "La raíz festiva del cura Pero Pérez". En *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Giuseppe Grilli comp., Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 353-362.
- JEHENSON, Ivonne (1992). "The Dorotea-Fernando/ Luscinda-Cardenio Episode in *Don Quijote*: A Postmodernist Play". *Modern Language Notes* 107: 205-219.
- JOLY, Monique (1989). "Cervantes y la burla". *Anthropos* 98/99: 67-70.
- _____ (1999). "Lecturas del *Quijote*. Capítulo XLVIII". En *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico coord., Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, vol. complementario, 185-187.
- _____ (1999). "Lecturas del *Quijote*. Capítulo LVII". En *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico coord., Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, vol. complementario, 209-211.

- _____ (1990). "Microlecturas: En torno a algunas referencias de Cervantes al vino". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38: 901-915.
- KAPLAN, Steven Lawrence (1984). "Preface" to *Understanding Popular Culture. Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*. Steven Kaplan comp., Berlin: Mouton, 1-3.
- LEVIN, Harry (1969). *The myth of the Golden Age in the Renaissance*. Indiana: Indiana University Press.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1982). "Fiesta y Literatura en los siglos de Oro: la Edad Media como asunto «festivo» (El caso del Quijote)". *Bulletin Hispanique* 84: 291-327.
- LUCÍAS MEGÍAS, José Manuel (1990). "Don Quijote de la Mancha y el caballero medieval". En *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 193-203.
- LUMSDEN-KOVEL, Audrey (1980). "Desde la venta del engaño al castillo del desengaño: ensayo de topología estructural en el Quijote". En *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Alan Gordon y Evelyn Rugg coords., Toronto: University of Toronto, 479-481.
- MARÍN PINA, Mari Carmen (1999). "Lecturas del Quijote. Capítulo II". En *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico coord., Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, vol. complementario, 18-20.
- _____ (1999). "Lecturas del Quijote. Capítulo III". En *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico coord., Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, vol. complementario, 21-23.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1986). "Los escenarios teatrales del Quijote". *Anales Cervantinos* 24: 27-46.
- MENDELOFF, Henry (1975). "The Maritornes Episode (DQ: I, 16): A Cervantine Bedroom Farce". *Romance Notes* 16: 753-759.
- MOLHO, Mauricio (1976). *Cervantes: raíces folklóricas*. Gredos, Madrid.
- MUIR, Edward (2001). *Fiesta y rito en la Europa moderna*. Trad. Ana Márquez Gómez. Madrid: Editorial Complutense.
- MURILLO, Luis (1991). "Introducción" a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 9-38.

- _____ (1999). "Lecturas del *Quijote*. Capítulo XVI". En *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico coord., Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, vol. complementario, 51-53.
- NIETZSCHE, Friedrich (1989). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. introd., trad. y notas Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza.
- OSTERC, Ludovik (1988). *El pensamiento social y político del «Quijote». Interpretación histórico-materialista*. México: UNAM.
- PERCAS DE PONSETI, Helena (1975). "Sancho en la sima. Inversión del espejo". En *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»*. Madrid: Gredos, 630-637.
- PERIÑÁN, Blanca (1979). *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*. Pisa: Giardini Editori.
- PETZOLDT, Leander (1988). "Fiestas carnavalescas". En *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Uwe Schultz comp., Trad. José Luis Gil-Aristu. Madrid: Alianza, 151-165.
- Popol Vuh* (1981). *Antiguas leyendas del Quiche*. Versión y prólogo Emilio Abreu Gómez. México: Oasis.
- RAMOS ESCOBAR, José Luis (1992). "Que trata de la teatralidad en el *Quijote* así como de otros sucesos de feliz recordación". En *Actas del Décimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Antonio Vilanova comp., Barcelona: PPU, 671-678.
- REDONDO, Augustin (1998). *Otra manera de leer el «Quijote»*. Madrid: Castalia.
- _____ (1989). "La tradición carnavalesca en el *Quijote*". En *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Javier Huerta Calvo comp., Barcelona: Ediciones del Serbal, 153-181. [1978 1ª ed.]
- REVILLA, Federico (1990). *Diccionario de iconografía*. Madrid: Cátedra.
- REY, Alfonso (1999). "Lecturas del *Quijote*. Capítulo LV". En *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico coord., Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, vol. complementario, 206-208.
- RIQUER, Martin de (1956). "Don Quijote, caballero por escarnio". *Clavileño* 7: 47-50.
- RUIZ, Roberto (1975). "Los combates simbólicos del *Quijote*". *Diálogos /Artes/Letras/Ciencias Humanas* 61: 24-27.

- ROMERO LÓPEZ, Dolores (1993). "Fisonomía y temperamento de Don Quijote de la Mancha". En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del Segundo Congreso internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Manuel García Martín y Javier Blasco comps., Salamanca: Universidad de Salamanca, 881-885.
- RUTA, María Caterina (1995). "Los retratos femeninos en la segunda parte del *Quijote*". En *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Giuseppe Grilli comp., Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 497-511.
- SICILIANO, Ernest (1981). "Satire in the Inversion of Roles in the *Quijote*". *Romance Notes* 1: 64-67.
- SPITZER, Leo (1968). "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*". En *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 161-225.
- STOOPEN, María (2002). *Los autores, el texto, los lectores en el «Quijote» de 1605*. México: UNAM- Universidad de Guanajuato.
- SVETLAKOVA, Olga (1995). "Utopismo Carnavalesco en el *Quijote*". En *Actas del Segundo Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*. Giuseppe Grilli comp., Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 347-353.
- ULLMAN, Pierre (1971). "Limpieza de barbas y de sangre". *Hispanófila* 53: 3-7.
- URBINA, Eduardo (1991). *El sin par Sancho Panza. Parodia y creación*. Barcelona: Anthropos,
- VERES D'OCÓN, Ernesto (1951). "Los retratos de Dulcinea y Maritornes". *Anales Cervantinos* 1: 249-271.
- WILLIAMSON, Edwin (1991). *El «Quijote» y los libros de caballerías*. Trad. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus.