

ANEXO I
MARITORNES: DONCELLA Y COIMA.
UNA LECTURA DEL CAPÍTULO XVI DE
***EL QUIJOTE I*¹¹⁸**

Servía en la venta, asimismo, una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de 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).

Cervantes pertenece a una generación de escritores que, en medio de la crisis ideológica y económica de España, y no obstante ser parte del último gran esplendor de una patria arruinada, produjo una literatura en la que se destacan al menos dos tipos de risa. La que aniquila el objeto de la risa, la satírica y venenosa, la de Quevedo, cuando ridiculiza a sastres, a mujeres y a sus colegas; y la risa de Cervantes, mezcla de ironía y comprensión por el objeto ridiculizado. No obstante en el capítulo XVI de *El Quijote*, Cervantes es un gran ejecutor de la risa fundada en una intensa disminución de la sensibilidad por los otros; ahí se presenta uno de los personajes más caricaturizados por Cervantes: Maritornes. Nos reímos con su retrato y las aventuras en que participa, neutralizando nuestra sensibilidad por los seres humanos; su condición de ser inferior es multiplicada sin dar respiro. Esta lectura presenta algunas de las razones de esta risa.

Iniciamos con las intervenciones relevantes de Maritornes. La moza aparece en el capítulo XVI, donde participa en una serie de sucesos que en gran parte se deben a ella y a sus cua-

¹¹⁸ Publicado en *Alba de América*, Revista literaria del Instituto Literario y Cultural Hispánico, Argentina, volumen 15, julio 1997, números 28 y 29.

lidades. Luego pregunta por el nombre de Don Quijote, cura a Sancho y cumple la cita que da al arriero, suceso en el que muestra el empeño con que da su palabra de amor y en el que Don Quijote, Sancho, el arriero y Maritornes se golpean como fantoches de teatro de títeres. En el capítulo XVIII, Maritornes se compadece del manteado Sancho, llevándole un vaso de agua; en el XXXII, se entusiasma con el ventero y la hija de éste por los libros de caballería, en los cuales, afirma Maritornes, se describe a una “señora debajo de unos naranjos, abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto” (I.32: 393-394). En el XXXV, cuando la ventera increpa a Don Quijote por los cueros de vino rotos, Maritornes, leal, apoya el enojo de su ama. En el XXXVII, como todas las mujeres de la venta, rodea curiosa al nunca visto traje con que llega la mora Zoraida. En el XXXIX, una vez termina Don Quijote el discurso de las armas y las letras, Maritornes colabora con el aderezo del camaranchón del caballero. A continuación, cuando doña Clara narra la historia de su mozo, Maritornes y la hija del ventero, aprovechando que Don Quijote cree que la hija del castellano lo ama, manipulan al caballero y lo dejan durante dos horas de la noche amarrado de una mano, colgado del brazo, únicamente sostenido por paciencia de Rocinante.

En este trayecto, Maritornes pone en juego lo que significa su nombre. Por un lado *torna* de personaje presentado ridículamente, a burlador: de objeto a sujeto; por otro, cumple con la descripción de “moza ordinaria, fea y hombruna” (*El Quijote*, tomo I, 1947: 422). Pasa de simple fantoche a ser mujer con algo de nobleza y con algo de lealtad y, en conjunto, pasa a ser integrante, no de las mujeres mundanas sino de la comunidad que lee los libros de caballería. Este trayecto es semejante al de Don Quijote, quien pronto parece un loco estrafalario, como también un hidalgo culto e ingenioso, v. g., al declarar sus famosos discursos. (Ver *Anexo II*). La novela oscila entre estos dos extremos. Auerbach observa que Don Quijote es “al mismo tiempo, cuerdo y prudente, de una prudencia y una cordura que, por ser

precisamente la de un hombre juicioso, parecen las más incompatibles con el estado de la locura” (1979: 329); la novela logra la combinación “del juicioso equilibrio con el desequilibrio de lo absurdo y lo descabellado, con la locura de la idea fija, [que] da por resultado una complejidad que no es fácil sintetizar con lo puramente cómico” (p. 329). Ni es absolutamente cómica ni absolutamente seria. Produce en distintos momentos estos dos efectos y hasta hay sucesos que suelen producir –según sea el lector contemporáneo de Cervantes, del siglo XIX o del siglo XX– risa descarnada, al turno que piadoso llanto.

En el capítulo XVI encontramos varios de los mecanismos que, multiplicados y mezclados, producen risa. En primer lugar, el nuevo choque que vive Don Quijote con la realidad se basa en “la aventura de la sexualidad” (González, 1993: 113): Maritornes ha ofrecido sus oficios sexuales a un arriero y Don Quijote, que duerme cerca de éste, al ver cómo se aproxima la asturiana a cumplir su cita, la fantasea como la joven hija del castellano que lo requiere de amores. Ni la presentación de Don Quijote, ni la de Maritornes, nos anuncian el ambiente cuidadoso y primoroso en que, v. g., Carmesina impacta a Tirant Lo Blanc. La más descarnada sexualidad se nos presenta: la de una coima.¹¹⁹ El uno espera una doncella; el otro, una coima. Maritornes no responde ni como doncella, ni como alta dama. Va a ofrecer sus servicios sexuales y termina en un pugilato donde no es la que pega menos, ni siquiera, menos duro.

En segundo lugar, registramos el proceso de cosificación de los personajes, de sus acciones, en el que son fantechos regulados por mecanismos de hilos y resortes, de los que infiere Bergson que, en *La risa*, a más cosificación menos humanismo.¹²⁰ Cuando nos introducimos en esta contienda extrañamos cómo sobreviven y suspendemos la afinidad humanista para poder carcajear: “Y así como suele decirse: el gato al rato, el rato a la

¹¹⁹ Palabra de germanía que significa “mujer mundana, concubina” (*El Quijote*, 1947: 433).

¹²⁰ En el Capítulo XVII se encuentra un caso de cosificación ante el cual el personaje se descosifica e indigna: el mantenimiento de Sancho.

cuerda, la cuerda al palo, 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” (I.16: 205).

Los caminos de suspensión del humanismo no se reducen a apreciar lo mecánico en la vida. La relación entre el objeto de risa y el reidor se puede ponderar, según Olson, como “cualidad cómica” y tipificar en “amistosa, hostil o indiferente” (1978: 85). O se puede tratar, según el punto de vista sociológico de Dupréel,¹²¹ como una comunión o una sanción entre el objeto de risa y el grupo que ríe.

Olson abre espacio para pensar la risa con indulgencia; Dupréel, *la risa de acogida* “que festeja la formación o la reconstitución de un grupo, o la entrada en un grupo ya constituido” y *la risa de exclusión* que es una complicidad motivada “por el rechazo, generalmente provisional, de un miembro fuera de la comunidad” (citado en Gómez, 1991:112).

La presentación de Maritornes es cáustica; conocemos su nombre, después de su retrato; su función en la venta y su procedencia; no hay simpatía ni siquiera con lo que hace; en el capítulo XVI se obstaculiza lo que pretende con deseo e incluso, se la azota sin que hallemos inmerecidos los golpes. Por una noche se excluye a esta semidoncella del mundo de los humanos, junto con los héroes centrales. Este rechazo no se sostiene en la novela. Está inscrito en un capítulo cuya lógica es presentarnos un grupo al que se le suspende su pertenencia a la comunidad de los hombres normales y corrientes.

El retrato es el primer paso de esta risa poco amistosa, que nada justifica y que incluso la excluye, por el defecto asturiano de carecer de cogote.¹²² Maritornes es una muchacha en la que sobresalen abrumadoramente las imperfecciones físicas, de tal forma que no dudamos en estar frente a un monigote que suma, a la ausencia de armonía, el exceso de imperfección. Carece aquí

¹²¹ Citado por Adolfo León Gómez en “Lo cómico y la filosofía”, en *El primado de la razón práctica*, 1991: 111-122.

¹²² *El Quijote*, 1947, Tomo I., 419-420.

de las características que, en capítulos posteriores, la reintegran al seno de la humanidad.

Si reemplazamos algunas expresiones, “ancha de cara” por “carona”, “llana de cogote” por “sin cogote”, “nariz roma” por “ñata”, “del otro no muy sana” por “del otro bizca”, “gallardía” por “belleza”, “suplía” por “completaba”, “siete palmos de los pies a la cabeza” por “enana”, “cargada de espaldas” por “jorobada”, etc., obtenemos:

Servía en la venta una moza asturiana, carona, sin cogote, ñata, del un ojo tuerta y del otro bizca. Verdad es que la belleza del cuerpo complementaba las demás faltas: era enana y jorobada, lo que la hacía mirar al suelo más de lo que ella quisiera.

¿Qué tenemos? Una representación verbal mediante la cual se transforma una criada en una coima, en un adefesio.

El retrato se divide en dos partes: una dedicada al rostro; otra, al cuerpo. El paso de la primera a la segunda no mejora en nada el conjunto, lo empeora. Pero el paso introduce un elemento: el *decir*. La frase que inicia con “la gallardía del cuerpo” introduce un lenguaje noble, más apto para describir a una gran señora que a una cuasidoncella, un lenguaje inadecuado que no corresponde al objeto referido. Se establece así un contraste entre el mundo concreto y el lenguaje del ideario épico-caballeresco.¹²³ Después de la literaria Dulcinea y de la sabia y discreta Marcela, “Maritornes ocupa un cuadro en el retablo de lo humano.” (González, 1993: 115)

Por otro lado, ¿por qué no sustituimos “gallardía” por lo que realmente quiere decir el texto, “fealdad” o “monstruosidad”? El texto, creo, permite jugar a sustituir las expresiones complejas por las comunes, pero no permite eliminar totalmente la ironía.

La intención del enunciado difiere en general del sentido

¹²³ Se observa la fórmula bergsoniana: “Se obtendrá una frase cómica vaciando una idea absurda en el molde de una frase consagrada” (1983: 79-80).

literal de las palabras. Cualquier manual de retórica define ironía como la figura que “afirma lo contrario de lo que se quiere dar a entender”. Titler la concibe como discurso simulado (1984: 11): simula decir x , aunque en verdad dice $-x$ (no “ x ”). Sin duda, en el retrato alguien dice “gallardía” pero apuesta por lo contrario: la “fealdad” de Maritornes. El lenguaje de la ironía resalta con mayor empeño la naturaleza y las cualidades de lo ironizado; al contrastar con lo que no es, se revela lo que es con sus detalles y sus límites. Si nos dicen “ x es fea”, registramos el hecho y nos dirigimos quizá hacia otros aspectos de x , pero si nos dice “ x es bella”, dándonos a entender que “ x es fea”, registramos que no es bella y nos asombramos de lo monstruosa que debe ser, porque aquí hay una ironía y también una hipérbole. Una vez que se describe el rostro y se va a pasar al cuerpo, el retrato muestra la fuerza con que el lenguaje cervantino finge, es decir, simula hablar de bellezas que compensarán las faltas del rostro, y, en verdad, continúa presentando faltas relevantes.

¿Cuál es la función de la ironía? Si en lugar de recibir nuevas informaciones que presenten otras facetas del personaje, se refuerza la presentación de una criada no bella, diría que la ironía es una forma de fingir una expectativa que anuncia un cambio del rumbo iniciado, pero que reafirma el objetivo de consolidar la fealdad. La expectativa juega con la posibilidad de que la segunda parte del retrato presente algo distinto, pero lo que hace es agregar más de lo mismo. A una fealdad se suma una desproporción, y a ésta, otra fealdad.¹²⁴

De manera esquemática, un cuerpo humano está formado por cabeza, cuello y cuerpo. De la cara de Maritornes describen su anchura, los ojos y la nariz; del cuello, el cogote; del cuerpo,

¹²⁴ En cierta forma, la ironía es una forma de ficción que, en el contexto, el interlocutor debe entender, es decir, *desficcionalizar*. Si un referente x tiene una cualidad negativa w y carece de la cualidad positiva z , decir z de x es hacer como si x es z . Sin embargo, en un segundo nivel, la ironía tiene el efecto de reafirmar que x es w . La ficción es un medio de negar el *como si*. Al decir “ x es como z ”, la ironía da a entender que “ x es como z ”. La ironía, pues, es menos un acto lingüístico, cuyo resultado es una ficción, que un acto que finge, hace ficción, para promover una verdad aceptada por el interlocutor. Ahora bien, “aceptar” no quiere decir que le guste o le agrade. Sobre todo si el interlocutor es x .

la estatura y la espalda. Ninguno de estos seis elementos mejora el conjunto. No es necesario que se describan las orejas, las manos, los pies. Con lo presentado es suficiente para imaginar el resto. Sin embargo, al llegar al cuerpo alguien hace la jugarreta de insinuar una Maritornes “mala”, por un lado, pero “buena”, por el otro. Y resultó que era fea por todos los lados: ila fealdad generalizada!

La risa es creada por la acumulación de imperfecciones, acumulación que la ironía, en un primer momento, simula frenar y en un segundo incrementa. Además, el capítulo XVI prolonga dicha acumulación de fealdad y extravagante humanidad. Del desparpajo del retrato, pasamos al conocimiento de que este cuerpo es deseado; luego, a que la asturiana intenta corresponder a quien la desea; después, que intenta cumplir sus promesas de amor, porque “cuéntase de esta buena moza que jamás dio semejantes palabras que no las cumpliese, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumía muy de hidalga” (I.16: 201). A continuación, confundiendo lo que ve, huele y toca, Don Quijote la fantasea como una doncella surgida de un castillo de los que Amadís de Gaula visita o ataca. A la ironía verbal, se suman las ironías de situación. La risa se torna entonces carcajada.

Se sostiene que la sátira es más burlesca y el humor más comprensivo (Ayala, 1988: 114-118). No obstante la atmósfera del capítulo XVI, en la que se destaca el Cervantes burlesco, el desarrollo de la novela y del personaje, arroja un autor humorista. Ya en este capítulo, entre el retrato y la trifulca, Maritornes es también un ser que realiza con bondad labores como la de curar a Sancho.

Si el ironista enuncia “lo que debiera ser, fingiendo creer que así es en realidad”, y el humorista hace “una descripción minuciosa de lo que es, afectando creer que efectivamente así deberían ser las cosas” (Bergson: 87), Cervantes nos presenta con el rigor realista del anatomista lo que Maritornes es, criada, asturiana, coima, ñata, enana, etc., y estructura la escena para que los personajes, en su interacción, sean quienes fantaseen

con este “personaje-real” un “personaje-ideal”: la doncella-hija del señor castillo y herida de amor por el caballero que pernocta.

La risa aquí no surge porque el autor milita en un ideal, en un tribunal desde el cual los hombres son despreciados, por no ser lo que deberían ser; surge porque un personaje milita en un ideal y el otro en la vida, en “el retablo de lo humano”.

La tendencia burlesca predomina en los primeros capítulos de *El Quijote* e irrumpe, v. g., en el retrato. Pero el desarrollo de la novela llevó a Cervantes a trabajar más el procedimiento del discurso simulado que a querer destruir al objeto ridiculizado. Más que ironizar a Maritornes, Cervantes abre espacio para que Don Quijote se burle de las citas nocturnas de la asturiana y ésta de los ideales épicos del caballero.

Para concluir, la exclusión de los personajes es parcial y provisional. Todos regresan finalmente al seno de lo humano. Son sancionados, en determinadas ocasiones, y menos por el autor que por los otros personajes. Quizá por esto el autor termina comprendiendo más que sancionando a sus personajes. Cervantes involucra finalmente al lector en una comunidad que acoge con alegría a quien ha caído en el ridículo.