

El episodio de los Batanes: Perspectivismo, humor y juego textual

Hernán Sánchez
Columbia University, New York

I. DON QUIJOTE Y SANCHO VIVEN UNA NOCHE EN TEMEROSA VELA CERCA DE UNOS BATANES

Los dos a solas y muy juntos, pasan sin apenas acción externa –solamente dos muy singulares de Sancho–, por un intenso vaivén conceptual, psicológico y afectivo en el que se contrastan grotescamente la noche y la luz, la poesía y la prosa, lo heroico y lo ridículo, el miedo y la risa. Pródigo en potenciales significados simbólicos –el conflicto entre esencia y apariencia, entre el materialismo triunfante (la defecación de Sancho) y el ideal imaginario y volandero bajo las estrellas, etc.– pero sin explicación explícita –como de todo el *Quijote* afirmara Ortega en sus *Meditaciones*¹ sobre el libro–, y, menos aún, ejemplarizante («no fiarse de las apariencias hasta bien conocerlas», etc.) por parte del narrador autorial, que no sólo no alegoriza, sino que tampoco formula interrogantes.

El episodio avanza cronológica y geográficamente –usando del afortunado concepto de los mundos imaginarios²– de una región de fantasía cómica a otra, bajo el sol, de realismo negador del ámbito precedente. La unidad de la transición se apoya en los personajes, quienes, conjuntamente, la viven, y de una percepción incompleta de la «realidad» –no ven los batanes, no los vemos, focalizada la narración, nosotros– nace el equívoco, desvanecido al completarse con el amanecer la percepción sensorial e intelectual. El florecer dramático y humorístico, el bosquejo de confusión y miedo que emerge del error o falta perceptivos tiene su origen en que, usando como haría Sancho del refranero popular, «llueve sobre mojado»: la mente libresca, rebosante de fantásticas aventuras, de Don Quijote, inserta el ruido de los batanes en un orden a priori, lo introduce paradigmáticamente en el vasto reino de sus caballerías. Sigue con ello un doble camino: convierte lo

¹ *Meditaciones de Quijote*, (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 71.

² F. MARTÍNEZ BONATI, «Cervantes y las regiones de la imaginación», en *Dispositio (Estudios)* 2: 1 (1977), 28-53.

normal, habitual y ordinario (el ruido de los batanes) en algo extraordinario, sobrehumano, sobrenatural. Pero, subsiguientemente, lo excepcional, al pasar a formar parte de las innumerables aventuras que integran los incontables libros «vivididos» (en patológicas lecturas), se normaliza, se torna cosa conocida y, en cierta medida, ya experimentada. Esta doble vía (de lo cotidiano a lo fantástico y de lo fantástico a lo acostumbrado) que en su último recorrido cotidianiza el quimérico e ilusorio incidente, es fuente de perspectivismo y humor intrínsecamente quijotesco. Con la transición de la irrealidad de lo fantástico a la realidad de lo cotidiano –no diremos que de lo falso a lo verdadero porque si con Unamuno³, la vida es el criterio de la verdad, en la noche la mentira de la ilusión adquirió plena verdad novelesca–, añade la novela un componente más a la cadena de antinomias arquetípicas⁴, en la que finalmente ha de brillar el «fulgor del símbolo»⁵.

II. SINGULARIDAD DEL EPISODIO

Spitzer⁶ ha escrito que la técnica de la acción principal de la novela –por oposición a la de las acciones secundarias– consiste en mostrar primero la realidad objetiva de las cosas, de suerte que cuando luego son vistas a través de la mente deformadora del caballero, el lector se halla preparado para prejuzgar las inevitables locuras del héroe. Pues bien, limitando esta verdad parcial únicamente a la Primera Parte –en la Segunda la deformación estará en manos de un cortejo de burladores– puede comprobarse cómo de esta generalización se escapan por completo los batanes⁷. La «realidad oscilante» de la que escribiera Américo Castro⁸, es aquí transición, salto de una a otra realidad. En lugar de simultánea contraposición de dos realidades (molinos / gigantes, ovejas / ejércitos, ventas / castillos, bacía de barbero / yelmo de Mambrino) estamos ante dos versiones sucesivas, una pareja de manifestaciones diacrónicas, de idéntica realidad material: nocturna y sonora una, otra visual –amén de sonora– y diurna. El lector podrá solamente suponer, dado el sendero cómico por el que señor y criado se deslizan, la sinrazón del miedo. Pero no conocerá en la noche la objetiva realidad del temor, el misterioso origen del estruendoso ruido. El desenlace se halla suspendido sin crear un binomio sincrónico entre realidad e ilusión, que ubicara, distanciándolo, al lector en la primera.

³ MIGUEL DE UNAMUNO, *Vida de Don Quijote y Sancho*, 4ª ed. (Madrid: Renacimiento, 1928), 18.

⁴ F. MARTÍNEZ BONATI, «La unidad del Quijote», *Dispositio (Teoría)*, 2: 5-6 (1977), 118-138.

⁵ F. MARTÍNEZ BONATI, «El Quijote: juego y significación», *Dispositio (Estudios)*, 3: 9 (1978), 315-336: 336.

⁶ L. SPITZER, «Perspectivismo lingüístico en el “Quijote”», *Lingüística e historia literaria*, 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1961), 169.

⁷ Como sugiere la generalización de Spitzer, el episodio de los batanes destaca con singularidad si se le compara con las aventuras vecinas. El humor no nace de la acción violenta o del choque frontal con la otredad, cosa habitual en la primera parte. Don Quijote y Sancho están solos y sin un tercero que les engañe (como empezará a ser corriente al final del primer tomo, y en general a todo lo largo del segundo). Ni tan siquiera hay animales (ovejas) u objetos de consistencia material contra los que batallar como los molinos: los batanes se han transfigurado y ya ni Sancho los percibe como tales; a través del oído penetran en un mundo libresco-fantástico, herméticamente encerrados los protagonistas –quijotizado por completo Sancho– en la noche de sus demenciales caballerías andantes.

⁸ AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, ed. ampliada (Madrid: Ed. Noguer, 1980), 75-94.

III. NARRACIÓN Y DIÁLOGO: RELACIÓN ENTRE DOS VOCES

Para comprobar ahora de qué forma opera el episodio, «saturándonos» –en el sentido de Ortega, en sus *Ideas sobre la novela*– con la presencia de los personajes, nada mejor que reducir el objeto, olvidar la manera, enterrar –abstrayendo, conceptualizando, actuando– el arte. Recontar, realizando una transformación en el sistema del discurso, un cambio de voz narrativa. Consumar una depredación literaria similar a la de Platón con Homero en el libro Tercero de *La República*:

Don Quijote y Sancho están sedientos en la noche. Unas hierbas son testimonio de la existencia de una fuente cercana. De repente se oye un estruendo. Y mientras Sancho siente y exterioriza el miedo, Don Quijote, haciéndose digno de su condición de caballero, se muestra valeroso y pronuncia un discurso. Dice que ha nacido en la Edad de Hierro para resucitar la de Oro, etc., etc.

Hemos pasado, en el discurso de Don Quijote, del estilo directo al indirecto. Pero he ahí lo singular, en él aparecen notas ambientales que uno esperaría hallar en la voz del narrador:

las tinieblas desta noche (decía Don Quijote), su extraño silencio, el sordo y confuso estruendo destos árboles, el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que se parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la Luna, y aquel incesable golpear que nos hiere y lastima los oídos...⁹.

Si continuásemos en nuestra voz sería necesario realizar un sumario de los siguientes momentos extra y heterodiegéticos, de extensión mínima si comparados con los que se escenifican: 1) Caminan por el prado y llegan al valle donde se hallan los batanes y donde todo causa pavor; 2) Sancho ata las patas de Rocinante; 3) Sancho se arrima a Don Quijote; 4) Sancho lleva a cabo un desahogo fisiológico; 5) Sancho desata a Rocinante. Amanece. Sancho llora. Descubren los batanes. Enmudecen sorprendidos y estallan en risas. Don Quijote golpea a Sancho.

En zonas de estos momentos diegéticos se ha introducido el nivel mimético, especialmente en los puntos segundo y cuarto. En ellos, lo narrativo sirve en gran medida de marco a lo escénico¹⁰. Pero cabe preguntarse, contemplando los cinco básicos instantes de intervención autorial, ¿por qué aquí? La respuesta creo que es ésta: Porque se describen acciones en las que un personaje no se comunica verbalmente y el diálogo –ya no debate, exposición teórica o filosófica–, adquiere contextualidad, vive dentro de situaciones específicas, sirve a la comunicación entre dos individuos en un espacio y tiempo determinados. Y así, no existe diálogo en la acción de Sancho al atar a Rocinante o al hacer sus necesidades naturales porque Don Quijote no sabe que están teniendo lugar. La comicidad surgida de estos equívocos sólo puede ser presentada en la voz del narrador. Son actos unilaterales ocultados en lo posible por un personaje, contados por el omnisciente e invisible testigo. Predomina la presentación de acciones externas («acertaron a entrar»,

⁹ Sigo la ed. de Luis Andrés Murillo (Madrid: Clásicos Castalia, 1978).

¹⁰ A este respecto ha escrito AVALLE-ARCE que «una de las tantas maravillas que encierra el *Quijote* es la perfecta relación entre diálogo y narración, inhallable en los anales literarios anteriores», en *Don Quijote como forma de vida* (Madrid: Castalia, 1976), 284.

«se soltó la lazada corrediza», «y llegándose a él», «seguíale Sancho», etc.) o de acciones internas estrechamente vinculadas a las externas («determinó de aprovecharse», «desperábase», etc).

En lo tocante al descubrimiento de los batanes, de presentación focalizada (no lo vemos hasta que lo hace la grotesca pareja), no podría ser dialogada, escénica, debido al temeroso y expectante silencio que embarga a Don Quijote y Sancho. En suma, la voz del narrador aparece reducida al mínimo necesario para la comprensión de la acción rovesca.

IV. COMEDIA Y NOVELA

Frente a los excesos psicologistas de una crítica que estudiaba la novela inmortal con criterios de realismo decimonónico, se ha señalado la naturaleza de los personajes como determinada aristotélica, teleológicamente, por una trama de comedia que antepone la creación de situaciones risibles a la verosimilitud psicológica. Esto puede ser cierto, pero lo admirable es siempre la excelencia de esta articulación psíquico / ridícula: mientras nos encaminamos hacia un desenlace cómico, los personajes, coherentes con lo que ya sabíamos y con lo que luego aprenderemos, se desvelan a sí mismos al par que hablan y nos hacen reír. Y la complejidad y profundidad de la obra es tal que uno podría afirmar lo contrario: los momentos risibles fueron creados para desentrañar psíquicamente a los personajes¹¹.

El episodio supone un avance en el hermanamiento e identificación progresivos entre el escudero y su señor, tópico desde Unamuno y Madariaga. Y así, ambos individuos perciben las mismas entidades: un ruido sobrenatural y unos batanes. Otro asunto es la distinta respuesta ante esas mismas realidades. En la noche se bifurca hacia la exaltación aventurera y hacia el bajo miedo de expresión naturalista, y al amanecer se halla unificada en la sorpresa y la risa. Pero ya antes, la miedosa reacción de Sancho se explica como consecuencia de haberse asimilado los elementos fantásticos del imaginario mundo de Don Quijote: en la muy predisponible atmósfera tenebrosa, ha perdido su natural sentido de la realidad cotidiana. En lugar de «Mire vuestra merced, mire que aquellos que allí se parecen no son molinos de viento», aquí Sancho se ha introducido —impulsado por un temor que presupone la creencia en lo fabuloso— en un ámbito de terror fantástico, bien que en algún instante picaresca, irónicamente: «Ea, señor, que el cielo conmovido de mis lágrimas y plegarias, ha ordenado que no se pueda mover Rocinante...».

No es, desde luego, la única ocasión en que Sancho cede a la sugestión del ilusorio mundo quijotesco¹². Aquí el pavor nace coherente con su naturaleza psíquica, pero tam-

¹¹ Creo oportuna aquí la voz de ORTEGA: «La novela inmortal está a pique de convertirse simplemente en comedia. Siempre va el canto de un duro (...) de la novela a la pura comedia», en *Meditaciones del Quijote*, ed. cit., 114.

¹² Por ejemplo, poco antes, en el cap. XVII se ha creído aporreado en la venta por más de cuatrocientos moros, y al sufrir la reiterada pelamesa en la venta (I, 45) corrobora que aquel «castillo» está encantado. Y son incontables, repetidamente señalados por la crítica, los momentos, muy sutiles algunos —basta a veces una palabra—, de quijotización, de elevación a la región imaginaria de los ideales caballerescos de su señor.

bién –de ahí nuestra precisión inicial– colocado con gran acierto al servicio de la comicidad del episodio, de su trama risible: 1) El miedo pone a Sancho muy cerca de Don Quijote. Se arrima al cobijo de su amo. 2) Junto a Don Quijote –y constátese la bisemia de la acción sanchesca– se c... (*de miedo*, según la percepción realizada desde el imaginario mundo quijotesco; y de *necesidad natural* –en la región de las materialidades sanchescas y en la conjetura del narrador–).

Podemos observar ahora algunas de estas cuestiones del lado de Don Quijote. A la luz del día el caballero reconocerá, tal como el narrador, la otra realidad. Don Quijote, si reproducimos la tradicional dicotomía, percibe aquí correcta, discretamente, la realidad, se «sanchifica». Y no se trata sólo de una comunidad de percepción, sino también afectiva. De esta comunidad intelectual y emocional se derivan unos instantes de ósmosis entre las discrepantes personalidades. Por unos segundos se quiebran las diferencias, se produce un autorreconocimiento en la risa, una iluminación igualadora. Pero ambas risas no son una y la misma. En Sancho se trata de una liberación: él es el criado de Don Quijote, «aquél para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos», «quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido...». En su risa, carnavalesca y destructora de «la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal»¹³, como define Bajtin la risa grotesco popular, en un acto supremo de libertad, Sancho se reencuentra con el terreno firme de su mundo imaginario y se pone por encima de lo que de vanamente elevado y heroico había en el discurso de Don Quijote¹⁴. Y muy a propósito aquí, la luminosa observación de Ortega:

Pocas cosas odia tanto nuestro plebeyo interior como al ambicioso. La vulgaridad no nos irrita tanto como las pretensiones. De aquí que el héroe ande siempre a dos dedos de caer, no en la desgracia, que esto sería subir a ella, sino de caer en el ridículo. El aforismo ‘de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso’ formula este peligro que amenaza genuinamente al héroe¹⁵.

El héroe, si así podemos llamarlo, se ha despeñado de los sublime a lo ridículo a un golpe de luz; una luz impertinente, la de la razón, ha hecho tambalearse su castillo de naipes caballeresco, el mundo de sus fantásticas figuraciones. De esto ríe Sancho, pero ¿y Don Quijote? «Y no pudo su malenconía tanto con él que a la vista de Sancho pudiera dejar de reírse...». Melancólico pero risueño, grotescamente, ¿Don Quijote ríe de sí, de sus ideales, del miedo cobarde de Sancho? Al reír Don Quijote ¿se trata sólo del cuerdo que ha dejado de ser loco?¹⁶ La realidad destruye por un segundo su ilusión: existe una

¹³ M. BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza Universidad, 1989), 17.

¹⁴ BAJTIN señaló la condición ambivalente de esta risa «alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica...», en *op. cit.*, 50.

¹⁵ *Meditaciones del Quijote*, ed. cit., 112-113.

¹⁶ La tesis de AUERBACH («The Enchanted Dulcinea», en *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*) según la cual la cordura y la bondad de don Quijote se hallan escindidad de su locura, y la de JORGE GUILLÉN (en «Vida y muerte de Alonso Quijano») distinguiendo entre las palabras de un loco, don Quijote, y de un discreto, Alonso Quijano, son, creo, a este respecto, reductoras. Estas facetas de don Quijote se presentan de forma simbiótica en su complejísima personalidad, y la dualidad, más que explicar, desintegra una entidad humana.

vislumbre espontánea, súbita, de otro mundo diferente que, al entrar en colisión con el propio, se resuelve en la risa como autorreconocimiento y penetración en la vanidad del ideal caballeresco. Pero se trata de un instante efímero. En seguida, el héroe recompone la máscara de su papel heroico, la apostura y dignidad de sus modelos aventureros: atiende al qué dirán, se inquieta por la opinión de un público inexistente, y reconviene duramente a Sancho; Don Quijote ha vuelto a levantar el orbe de su fantasía vital, a protegerlo contra los embates luminosos de esa otra realidad, tan dura como el pedernal, del amanecer.

V. EL CUENTO DE SANCHO

Representa una magnífica confluencia entre una forma de humorismo al servicio de la fábula, y una parodia con maneras narrativas autónomas: el torpe narrador intradieгético que en un intento de reducir al máximo el tiempo psicológico, acelerándolo, está, simultáneamente, incidiendo en el *tempus* de la historia. Los elementos iterativos detendrán el progreso de la fábula, convirtiendo la casi isocrónica narración intradieгética en balbuceo y parodia, que sólo sirve para retardar el tiempo del marco narrativo superior. No sabemos a ciencia cierta si la impericia narrativa nace voluntariamente, tan bien casa con el narrador la dicha impericia (he aquí otro caso de perspectivismo): ¿El discurso iterativo representa la máxima torpeza o una habilidad suprema?

Y es interesante observar al doble receptor del cuento: uno, Don Quijote, impaciente y afanoso de aventuras, siente un gran hastío propio del gran lector que es, ante la torpeza narrativa de Sancho; el otro receptor, el lector, situado en un nivel superior y desde una objetiva exterioridad, lee el cuento en sus funcionalidades cómicas, las de la confrontación entre Don Quijote y Sancho. Sin embargo, sucede aquí algo digno de notarse: la convivencia de ambos receptores, el extradieгético lector (u oyente) de la novela y el receptor intradieгético, oyente del cuento, Don Quijote. En esta ocasión, el caballero es el receptor lógico de un discurso ilógico. La relación previa del lector con Don Quijote era, con la complicidad del narrador, la lógicamente distanciada de –en parte– sus palabras, y –casi por completo– ilógicas acciones, y aquella relación se parece a la que ahora ambos, don Quijote y el lector, poseen al afrontar la recepción del mensaje pseudoliterario de Sancho. Se trastocan los planos y se abandonan las funciones dialógicas. En niveles diferentes, desde dentro de la historia y desde fuera, los criterios de la recepción son los mismos. Nos hemos identificado con Don Quijote, y no desde un punto de vista afectivo, sino racional.

VI. LA DEPOSICIÓN DE SANCHO

Desde los comienzos del capítulo, el episodio no había abandonado la mimética escenificación de los diálogos entre el amo y el escudero. Llegados a este punto, retorna la voz del narrador: «En esto, parece ser, o que el frío de la mañana, o que Sancho hubiese cenado algunas cosas lenitivas, o que fuese cosa natural –que es lo que se debe creer–...». El invisible testigo no ha podido / querido penetrar en el oscuro interior del ser de San-

cho. Su punto de vista no es tal que sea capaz de resolver, si no es conjeturalmente, la causa del inoportuno (oportunísimo en la trama cómica) desahogo. ¿Se trata de una forma o técnica habitual, o simple pudor escatológico? Obviamente no hay una coherencia narratológica detrás de esta autolimitación. Sólo pensada desde el punto de vista de una finalidad risible adquiere sentido: la prudente imprecisión que ofrece tres versiones de tan ridículo acontecimiento, aunque se trate de su hipotético origen, prolonga ante nuestros ojos la desazón del actante y otorga a la acción un aire –grotesco– de verdad fielmente historiada, de hecho descrito en su exterioridad con pleno rigor histórico.

Más abajo, hallaremos una muestra del estilo indirecto libre, de presencia sólo ocasional en *El Quijote*: «Pues pensar de no hacer lo que tenía gana, tampoco era posible...». ¿No pueden muy bien ser expresiones literales robadas al hamletiano razonar de Sancho? En todo caso, el mismo narrador que antes desistiera de adentrarse en el brumoso comportamiento digestivo del personaje, bien conoce ahora sus pensamientos. A continuación la acción da en tornarse singulativa: «Y así, lo que hizo, por bien de paz, fue soltar la mano derecha, que tenía asida al arzón trasero, con la cual, bonitamente, y sin rumor alguno...». El tiempo narrativo, ajustado a un ritmo de comedia, y el contraste entre el objeto y la palabra, entre la acción descrita y la retórica empleada, actúan conjuntamente como fuente de humor. El diálogo surge primero a instancias del ruido («¿Qué rumor es ese, Sancho?»), para de inmediato enriquecerse con un elemento nuevo, el olor («...ahora más que nunca hueles, y no a ámbar –respondió Don Quijote–», en nueva litote). Observamos cómo es ésta la versión dialogada, intercomunicada, de una información previamente suministrada por el narrador.

Pero –y aquí algo magnífico–, ha habido en las palabras de Don Quijote una percepción particularizada: «Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo». ¿No escuchábamos al narrador dar una interpretación de natural necesidad? En el entendimiento de Don Quijote, en tensión las potencias de su caballeresco heroísmo, esto sería un imposible desde el mundo imaginario en el que, con todo su ser, se halla inmerso en la noche. Bergson ya explicó el mecanismo de esta clase de humor en su tratado sobre la risa:

Supongamos (...) que un individuo sea dado a la lectura de novelas de amor o de caballería, y que atraído y fascinado por sus héroes venga lentamente, de día en día, concentrando en ellos su pensamiento y su voluntad. Vedle como acaba por circular entre nosotros como un sonámbulo. Sus acciones son distracciones, sólo que estas distracciones son imputables a una causa conocida y real. No son ya pura y simplemente *ausencias*, sino que se explican por la *presencia* del individuo en un ambiente perfectamente definido aunque imaginario¹⁷.

En esos instantes, el cuerpo, lo «inferior material y corporal» en términos de Bajtin, irrumpe en los aéreos espacios del alma y la atención se desplaza de lo moral a lo físico produciendo la cosificación de unos impulsos vanamente ideales y la mecanización de unas acciones que querían ser épicas y son escatológicas. Para evitar toda atención a la materialidad de los héroes, los personajes de las tragedias, de la épica y de las novelas de caballerías ni siquiera bebían y comían. Por el contrario, en la acción de Sancho, y que se me perdone la expresión, asistimos a todo un ciscarse (bien que involuntario de su parte,

¹⁷ H. BERGSON, *La risa*, trad. de Izquierdo Durán (Valencia: Prometeo, s.a.), 23-24.

no del grotesquizante inventor) en el ideal quijotesco, una subversión activa de lo natural contra el mundo heroico sobrenatural de su señor, ilustrando la *degradación*, es decir, «la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual y abstracto»¹⁸, que Bajtin consideró central y caracterizador del realismo grotesco. ¿Y por qué Don Quijote no se ofende? Porque la deposición habrá cambiado sutilmente de región imaginaria. En lugar de producto de la necesidad, Don Quijote la interpreta resultado del miedo, avatares de temerarias aventuras. Muy al contrario, para él la acción de Sancho representa la sublimación del miedo, el reconocimiento abierto de la verdad e intensidad del lance vivido. Una misma realidad se diferencia sutilmente –perspectivismo– según la experiencia personal de quien la percibe. Se tienden puentes entre lo misterioso y lo palpable, se estrechan los lazos entre lo fisiológico y lo fantástico. Y el agredido, en estos grotescos vínculos, es Don Quijote: recibe aquí su mundo caballeresco el primer embate que la luz del día ha de confirmar¹⁹.

En suma, la bajada de los calzones extrae el mayor juego posible del equívoco básico creado por el estruendoso sonar de unos batanes. Se trata de un equívoco dentro de otro equívoco, pero en vez de una percepción homogénea y sucesiva, la comprensión de la realidad evacuada por Sancho se halla simultáneamente bifurcada. Y bajo la trama cómica, la acción de Sancho, no monolítico como el bobo o el gracioso, se nos revela más cerca del realismo grotesco medieval y renacentista (sin caer nunca en el exceso monocorde de Rabelais) que del regusto barroco ante la podredumbre y lo escatológico, conformándose dentro de un complejo perspectivismo que ilumina diferentes regiones imaginarias; y hasta la realidad en su expresión más grosera se dignifica entrando en un orden superior de relaciones humanas.

¹⁸ BAJTIN, *Op. cit.*, 24.

¹⁹ Escribe BAJTIN que en el grotesco popular, frente al grotesco romántico, «la luz es el elemento imprescindible: el grotesco popular es primaveral, matinal y auroral por excelencia». Y añade, en nota: «Para ser precisos, el grotesco popular refleja el instante en que la luz *sucede* a la oscuridad, la mañana a la noche y la primavera al invierno». *Op. cit.*, 43.