

Copyright © 2019 dos autores

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH-USP

C419 Cervantes plural : Dom Quixote, Novelas exemplares, Persiles e teatro / Maria Augusta da Costa Vieira (organizadora). -- São Paulo : Humanitas, 2019.
358 p.

ISBN 978-85-7732-383-8

I. Literatura espanhola – Crítica e interpretação. 2. Poética. I. Vieira, Maria Augusta da Costa, *coord.* II. Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616). III. Dom Quixote.

CDD 863

Elaborada por Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

SERVIÇO DE EDITORAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

Coordenação Editorial e Capa
M^a. Helena G. Rodrigues – MTb n. 28.840

Projeto Gráfico e Diagramação
Selma Consoli – MTb n. 28.839

Revisão
Sílvia Massimini Felix

Sumário

Apresentação.....	7
CERVANTES: SEU MUNDO E SEUS ENTORNOS	
Contextos cervantinos.....	13
<i>Jorge García López</i>	
Las reglas del juego de <i>El Ingenioso caballero</i>	29
<i>Alfonso Mateo-Sagasta</i>	
El personaje colectivo en los tres <i>Quijotes</i>	41
<i>José Manuel Martín Morán</i>	
José de Villaviciosa: una propuesta de autoría para el <i>Quijote</i> de Avellaneda.....	67
<i>John Lionel O’Kuinghttons Rodríguez</i>	
Cervantes y Avellaneda, dos concepciones de la novela.....	85
<i>Miguel Ángel Zamorano Heras</i>	
Elemento cômico e riso deformador no <i>Quixote</i> de Avellaneda.....	99
<i>Valeria da Silva Moraes</i>	
DOM QUIXOTE: DAMAS, ESCUDEIROS, FESTA E TEATRO	
De yelmos míticos y damas ideales: recorridos por la materia (in)transcendente en <i>Don Quijote</i>	115
<i>María Dolores Aybar Ramírez</i>	
Discussões sobre Sancho Pança: a gênese literária do escudeiro de dom Quixote.....	145
<i>Sílvia Cabelo</i>	
Festa e teatro no palácio dos duques: três episódios do <i>Quixote</i> de 1615 à luz d’ <i>El Cortesano</i> de Lluís del Milà.....	173
<i>Maria Cecília Barreto de Toledo</i>	

mountaines y with endles teares, compuestas por Robert Johnson (1583-1633) e ignoradas en el manuscrito de Theobald, también formaron parte de la versión original de la obra.

En definitiva, lo que pretendo con la trilogía de Montemayor es jugar, porque pienso que ante todo Cervantes nos ha enseñado un juego del que, por suerte o por desgracia, y a pesar de todo lo que los cervantistas han querido ver en sus obras, ni él tiene las reglas.

Por mi parte, me conformo con ensayar una reconstrucción del siglo XVII algo diferente de la tradicional – donde las palabras decadencia y crisis se llenan de matices –, y con incluir en un universo tan complejo como el Siglo de Oro español a un personaje como Isidoro Montemayor, que resulta no solo inspirador de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, sino fundador de la narrativa contemporánea.

Y digo que me conformo porque sigo sin ser capaz de responder a la pregunta fundamental que el *Quijote* ha planteado a lo largo de los años a tantas generaciones de estudiosos: ¿cómo se escribe un libro en el que cada lector encuentra lo que busca?

El personaje colectivo en los tres Quijotes

José Manuel Martín Morán

Estamos tan acostumbrados a pensar en la trama de las novelas como el fruto de las acciones de una serie de personajes individuales, que raramente reparamos en la nube de personajes colectivos que la acompaña, con funciones y atribuciones de relevancia variable para el relato. En nuestro descargo, habrá que decir que no suele ser habitual encontrar personajes múltiples con papel activo, o incluso pasivo, en narrativa, o por lo menos, no lo suele ser antes del siglo XIX, aunque habrá que esperar hasta los años 30 del siglo XX para verlo alcanzar su mayor grado de protagonismo, en la "novela histórica populista"¹, o sea, el género que cuenta la toma de conciencia de las masas socialistas y anarquistas, una suerte de épica de aquel hombre masa tan denostado por Ortega y Gasset². Tomando como punto de partida este que es el punto de llegada más alto alcanzado por la multitud en la narrativa, rastreadremos brevemente su camino hacia atrás, hasta llegar a principios del siglo XVII, para comprender la aportación de Cervantes y Avellaneda a esta historia de redención colectiva.

Brevísima historia de la masa

El "siglo de las muchedumbres" por excelencia es, sin embargo, el siglo XIX³, con la emigración masiva de la población rural hacia los núcleos de producción industrial, en busca de mejores condiciones de vida. Los escritores que sienten la urgencia de representar las nuevas formas de la vida urbana y sus ritmos no pueden

¹ Gil Casado, 1987.

² Ortega y Gasset, 1966, pp. 143-5.

³ Bonet, 1983, p. 112.

por menos de asignar un lugar en sus novelas a la multitud; ello es perceptible, sobre todo, a partir del afianzamiento de la tendencia naturalista⁴, pero ya antes, desde mediados de la centuria, cuando las masas asumen el protagonismo de la vida pública en Europa con sucesivas revueltas sociales, la narrativa realista ha comenzado a representarlas como telón de fondo o como referente último de personajes emblemáticos. Y si remontamos aún la vista hasta el segundo tercio del siglo, la novela histórica romántica suele atribuir un papel activo a las masas, así sea secundario, a rebufo de la revolución francesa y sus consecuencias para la cultura europea. Con razón Benjamin⁵, en el ensayo en que indaga la persistencia de algunos temas en la obra de Baudelaire, entre ellos el de la masa y su relación con el individuo, sostenía que “ningún tema ha alcanzado más atribuciones cara a los literatos del siglo XIX” que el de la multitud.

La multiforme afirmación de la masa en la narrativa del XIX, primero como protagonista de la historia y luego como sinécdoque del individuo y fondo necesario de sus acciones, ha sido posible gracias a la constitución del espacio público que, según Habermas⁶, se venía formando desde mediados del siglo XVIII en casi toda la Europa occidental; la pretensión de las boyantes burguesías alemana, francesa e inglesa de imponer en la esfera pública los hábitos privados de discusión sobre los aspectos ligados a su condición de propietarios de bienes o simplemente sobre la actualidad política, económica o cultural propició el nacimiento de lo que hoy conocemos como opinión pública.

Y ya de regreso al Siglo de Oro, en ámbito hispánico hay quien, en la estela de Maravall⁷, ve un primer rudimento de opinión pública en la figura de ese vulgo al que la autoridad social quiere encanalar en los cauces de la ortodoxia por medio del fenomenal órgano de propaganda del teatro⁸.

No será necesario aclarar que en ninguno de los tres *Quijotes* en los que vamos a rastrear las huellas del personaje colectivo, este adoptará el semblante del vulgo; nada que no sea habitual en los textos áureos, en los que el vulgo es poco más que un ectoplasma sin cuerpo narrativo o dramático que solo se materializa en los paratextos o en la preceptiva literaria. Lo que, sin embargo, sí convendrá anotar es que el personaje colectivo tiene, por lo común, un papel activo en las tres novelas que

⁴ Bonet, 1983, p. 112.

⁵ Benjamin, 1972, p. 135.

⁶ Habermas, 2008, p. 23-30.

⁷ Maravall, 1975.

⁸ Egginton, 2007, pp. 99-100.

vamos a considerar, a diferencia de lo que suele suceder con la muchedumbre de la novela decimonónica, donde por lo general no se separa del fondo de las acciones y movimientos de los personajes. La multitud de Avellaneda y Cervantes se diría, pues, más emparentada con el personaje colectivo del teatro áureo, aunque con la diferencia que en ambos el grupo cumple a lo sumo el papel de deuteragonista, mientras que el teatro contemporáneo llega incluso a recortarle el de protagonista, como en la *Numancia* de Cervantes o la *Fuenteovejuna* de Lope, con dos modelos posibles: el del grupo en formación, en un proceso lento de toma de conciencia, de la tragicomedia lopesca⁹ y el del grupo ya constituido, de la tragedia cervantina¹⁰; curiosamente los personajes colectivos del *Quijote* de Cervantes suelen ser presentados en su proceso de constitución, según el modelo lopesco, mientras los de Avellaneda parecen atenerse más al monolitismo del modelo cervantino.

En los tres *Quijotes* el personaje colectivo interviene a menudo como interlocutor, pacífico o violento, de los personajes principales, con funciones que varían mucho según el tipo de episodio y, por supuesto, el autor. A veces, son poco más que espectadores que asisten a la performance del protagonista con una participación limitada en la misma; otras veces, expresan su parecer en torno a lo que han visto u oído; otras aún, descomponen la unidad colectiva que habían formado en varias individualidades que se conceden un momento de gloria manifestando su posición respecto a los temas y hechos de la trama. En la páginas que siguen, abordaré el estudio y la comparación de las diferentes intervenciones de los personajes colectivos de los tres *Quijotes*, para tratar de comprobar de qué modo estas líneas maestras se realizan en los tres textos y si nos pueden ayudar a comprender un poco mejor la distancia que separa el arte cervantino de la escritura de Avellaneda.

Colectivo dividido en Avellaneda y Cervantes

En el *Quijote* de Avellaneda, en alguno de los muchos momentos de confrontación entre el protagonista loco y su antagonista colectivo puede suceder que este último llegue incluso a tomar la palabra; en la cita que sigue escuchamos a dos grupos diferentes con sus respectivas voces en el mismo episodio, el del reto de don Quijote a toda la ciudad de Zaragoza, culpable de no haber esperado su llegada para celebrar las famosas justas:

⁹ Kirschner, 1978, pp. 83-85; Gómez-Moriana, 2000, p. 71.

¹⁰ Rey Hazas, 1992, p. 72.

Unos decían:

—¡Voto a tal que este hombre se ha vuelto loco y que es lunático!

Otros:

— No, sino que es algún grandísimo bellaco; y a fe que si le coge la justicia, que se le ha de acordar para todos los días de su vida¹¹.

Sorprende constatar tanta unanimidad en la expresión de estas opiniones que se puede transcribir con frases concretas y que, de tomarlas al pie de la letra, deberíamos imaginar que han sido pronunciadas al unísono, por los integrantes de cada grupo. La voz anónima colectiva es más bien rara en narrativa, pero se escucha a menudo en el teatro áureo¹²; habida cuenta de la teatralidad de otros aspectos técnicos del *Quijote* de Avellaneda — por ejemplo, el uso del diálogo o la composición de los episodios¹³, no nos costará gran esfuerzo aceptar la hipótesis de que el tratamiento del personaje “todos” en Avellaneda podría provenir de la comedia; por otro lado, como se recordará, es el propio apócrifo el que declara el parentesco teatral de su historia en el prólogo de la misma: “como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo”¹⁴.

La segunda constatación atañe a la división del colectivo en dos posiciones dialécticamente encontradas; o mejor, aparentemente encontradas, pues, leídas con mayor atención, salta a la vista que son complementarias, si no incluso sinonímicas: denuesto del retador e invocación de la justicia. Si lo que Avellaneda pretendía era fijar las personalidades de los dos hemi-colectivos en una formulación dialéctica contrapuesta, tal vez para hacer de ellos sendos agentes del episodio que comienza, no parece que lo consiguiera; claro que lo más probable es que simplemente se propusiera hacer un poco más dinámica la reacción de la masa espectadora, dado que en la acción sucesiva adoptarán posiciones análogas y coincidentes. No obstante, no deja de sorprender al lector el doble proceso de personalización e individuación de un colectivo, y la atribución al mismo de una unanimidad de pensamiento, así se la presente escindida.

En el libro de Avellaneda, don Quijote se las tiene que ver a menudo con grupos más o menos amplios — lo decía más arriba —, que suelen ser presentados, como este del reto, divididos en su seno, aunque no siempre — en realidad, casi nunca — el

narrador les permita expresarse en estilo directo; es más habitual la división de opiniones en el seno del colectivo por corrientes de pensamiento inexpresas, como, por otro lado, sucede también en el *Quijote* de Cervantes. He aquí un ejemplo extraído del episodio del baciuelmo, cuando un pequeño grupo de personajes informados trata de convencer al barbero propietario de la bacía y a los demás ignorantes del caso de que tras la apariencia de adminículo barberil bien podría ocultarse todo un glorioso yelmo:

Para aquellos que la tenían [noticia] 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, especialmente a los cuatro criados de don Luis, y a don Luis ni más ni menos, y a otros tres pasajeros que acaso habían llegado a la venta, que tenían parecer de ser cuadrilleros, como, en efeto, lo eran. Pero el que más se desesperaba era el barbero, cuya bacía, allí delante de sus ojos, se le había vuelto en yelmo de Mambrino, y cuya albarda pensaba sin duda alguna que se le había de volver en jaez rico de caballo¹⁵.

Tanto Avellaneda como Cervantes escrutan en el interior del colectivo en busca de las diferentes reacciones ante un acto rompedor. El primero usa la estratagema para enumerar los varios componentes de la recepción de los testigos; ninguno de los individuos subsumidos en el grupo saca la cabeza por encima de los demás y se identifica con nombre o profesión; al narrador no le interesa trasladar una vivencia individualizada y no va a conectar el episodio con ninguna vicisitud personal, porque la única línea argumental de su relato es la generada por los desmanes del loco andante; se diría que, a lo sumo, lo que le interesa es orientar la recepción del episodio, sugiriendo al lector una única clave interpretativa.

Cervantes, por su parte, en la presentación del grupo de parroquianos de Palomeque primero ofrece una impresión general y luego detalla los particulares, con un movimiento de síntesis — análisis que a Hempel¹⁶ le recuerda los procedimientos del retrato individual; y así, el alcaláino, después de haber generalizado las reacciones de los individuos del grupo en dos posibles modalidades (abandonarse a la risa o considerar todo un disparate), identifica a dos subgrupos por la profesión — cuatro criados y tres cuadrilleros — y a dos personajes individuales: don Luis, el único de entre los cultos que no ha entendido la burla (acaba de llegar a la venta; denle tiempo), y al barbero anónimo, sin nombre porque ha de representar a la categoría arquetípica

¹¹ Avellaneda, 2000, p. 318.

¹² Kirschner, 1994, p. 159-160.

¹³ Martín Morán, 2016, p. 92. Para una visión más amplia, Gómez Canseco, 2006.

¹⁴ Avellaneda, 2000, p. 195.

¹⁵ Cervantes, 2013, p. 45.

¹⁶ Hempel, 1982, p. 574.

de los entremeses – género del que el autor pudiera haber tomado el modelo para el episodio –, que ve cómo se conculcan públicamente sus derechos de propiedad sobre las herramientas de trabajo. Los cuadrilleros van a tener un papel fundamental en el desarrollo de la situación, con su intento de prender a don Quijote, así como don Luis y sus criados, muy pendientes los unos del otro y viceversa en vistas de una nueva hipotética huida. De modo que el colectivo opinante de Cervantes, al menos la almendra del mismo, queda configurado por actantes de una situación en devenir, individualizados ya desde su primera aparición con un oficio o un nombre; de alguno de ellos, como el susodicho barbero, el narrador nos transmite incluso la experiencia íntima, la alteración de su equilibrio interno por lo que los demás le obligan a vivir.

Así pues, en situaciones análogas (despropósitos de don Quijote, de acción o de palabra, ante un grupo de personajes) y con estrategias narrativas parecidas (división de opiniones en el colectivo espectador), el uno, Avellaneda, usa al grupo para subrayar la dimensión espectacular del episodio, su interpretación y su mensaje, y para construir un vínculo de complicidad con el lector; mientras el otro, Cervantes, convierte en actantes a los espectadores para integrar la situación en una articulación narrativa superior, al desplazar el acento hacia sus respectivas vivencias individuales. Avellaneda le niega al episodio otras posibles lecturas, al recalcar la unanimidad de exégesis de los dos hemi-grupos y el lector en contra de don Quijote; Cervantes, después de haberlo planteado inicialmente en términos parecidos con la irrupción del “sobrbarbero” en la venta reclamando sus posesiones, hace virar la situación por la improvisación de uno de los personajes – el barbero, con la complicidad de su amigo el cura –, transformando lo que podía haber sido una chanza excluyente, con el protagonista como chivo expiatorio, en un momento de inclusión del mismo en la comunidad – eso sí, a expensas del legítimo propietario del adminículo barberil. En cierto sentido, podríamos decir que Cervantes adelanta aquí las claves del proceso de quijotización del mundo que veremos aplicado en toda su extensión en la continuación de 1615, cuando un buen número de los personajes que encuentre la pareja andante les propondrá una deformación caballeresca de la realidad, haciendo innecesaria la intervención de don Quijote para fundar la aventura.

El baciuelmo y la antinomia masa/público

Como vemos, la concepción del personaje colectivo es diferente en los dos autores por su constitución – uniforme en Avellaneda y variopinta en Cervantes – y, sobre todo, por su dinámica interna, que para el apócrifo es sustancialmente inexistente,

mientras que para Cervantes es la clave semántica y estructural del episodio, además del vínculo de unión con el resto del relato; gracias a ella el episodio quedará inserto en macroestructuras narrativas superiores, como pueden ser la persecución de don Quijote por los cuadrilleros, tras la liberación de los galeotes, o la de don Luis por los criados de sus padres.

Otra consecuencia de la estrategia cervantina es que el foco de atención se desplaza desde las locuras de don Quijote al potencial dramático intrínseco del episodio, con lo que el mismo deja de ser simplemente una burla en su daño para transformarse en algo más complejo y estructurado. Para activar ese potencial dramático el narrador enfrenta a los personajes con un objeto sobre cuya apariencia nadie duda – no hay posible desacuerdo sobre la conformación y la materialidad del objeto que ven y tocan – y los pone a discutir sobre su esencia; en seguida se dividen en dos grupos, por un lado el de los “baciístas” y por el otro el de los “yelmistas” y sus aliados los “baciuelmistas”; a tanto llega la diatriba que don Fernando para solventarla sin violencia ha de recoger los votos de cada uno. Esta dicotomía entre apariencia y esencia de la bacía podría corresponder a la distinción entre “ser” y “valor” que Park¹⁷, exponente británico de la fertilísima naciente psicología social de principios del siglo XX, identifica en la base del nacimiento del público, una variedad de las agrupaciones sociales diferente de la masa, porque sus constituyentes, contrariamente al hombre masa, no necesariamente han de estar en el mismo lugar y tiempo, y, sobre todo, no se han de despojar de su capacidad de discernimiento para formar parte de él. Park retoma aquí la distinción entre masa y público de Tarde¹⁸, con el objetivo de indagar los mecanismos de constitución del público¹⁹, y antes que nada su campo de intervención; afirma Park²⁰ que el público puede dividirse en la expresión de su juicio sobre el “valor” de un objeto (en la venta de Palomeque, la esencia del apero rapista) si y solo si los individuos concuerdan sobre el “ser” del mismo (la apariencia, en nuestro ejemplo). Volviendo a la Mancha de Cervantes y a la Zaragoza de Avellaneda, vemos que, para el apócrifo, el grupo antagonista de don Quijote está compuesto de hombres masa sin individualizar, que han renunciado a su capacidad de juicio personal; mientras que Cervantes aprovecha la posibilidad que le ofrece ese minúsculo juego de opinión pública en torno a un objeto de uso cotidiano, para proponer una escena mucho más compleja y articulada. Avellaneda, en el tratamiento del personaje

¹⁷ Park, 1996.

¹⁸ Tarde, 1904.

¹⁹ Nocera, 2008.

²⁰ Park, 1996, p. 407.

colectivo, no se aleja mucho de la imagen del vulgo compuesto de “necicuerdos” de Gracián, o de la idea de masa que a finales del XIX propagará Le Bon y luego Freud en 1921²¹; mientras que Cervantes pone en juego los mecanismos internos del público, anticipando, en cierto sentido, las ideas de Tarde y Park sobre el tema.

La norma emergente del personaje colectivo

En la venta de Palomeque, en torno al caso del baciyelmo, se ha formado un colectivo circunstancial, el de los falsificadores de la realidad, con un objetivo común: inculcar en la mente de los desapercibidos, el otro colectivo, una rotunda mentira. El primer grupo se ha constituido a partir de una toma de posición ambigua sobre el problema de la ontología de la bacía por parte del primer barbero; el cura, que ha entendido la intención de su compinche, lo sigue en la burla y tras él los compañeros de Sierra Morena y sus allegados. El barbero ha dado una respuesta a una interrogación que creaba tensión e inquietud en la comunidad – la reivindicación de la propiedad de la bacía por su legítimo dueño –, siguiendo un modelo conocido en el campo de la psicología social como la “teoría de la norma emergente”²²; su actitud, surgida espontáneamente de la situación, se ha erigido en norma de comportamiento para los otros miembros del colectivo, que se va definiendo por oposición a quienes, como el segundo barbero y los cuadrilleros, no la aceptan como principio rector de la realidad. De tal modo, el grupo que aparecía como acéfalo y desestructurado ha conseguido darse una identidad y un objetivo, y organizarse con vistas a la consecución del mismo.

Algo parecido ya habíamos visto que sucedía en Sierra Morena, cuando el “traicista” del cura se había sacado del magín el tinglado de Micomicón (I, 29) para devolver al errante orate a su pueblo; la providencial llegada de Dorotea le había permitido improvisar el papel de dama menesterosa; tan improvisada era su actuación que las inconsecuencias de la misma tuvieron que ser remediadas sobre la marcha por el cura, con aclaraciones y apuntaciones, por ejemplo, sobre el nombre de su imaginario país o el improbable puerto de la ciudad de Osuna. Los errores de Dorotea habían generado una tensión que a punto había estado de deshacer la trama caballeresca; la intervención correctora del cura desmonta la tensión, reafirma los límites del mundo posible y se erige en norma emergente para los demás integrantes del grupo, Dorotea, Cardenio, Sancho y el barbero, al que dota de una definición dentro de los

límites de lo fantástico, un objetivo – convencer a don Quijote de la verosimilitud de la pantomima – y una organización (dama, escuderos etc.).

Este mismo modelo, creo yo, se puede ver en algunas de las burlas del palacio de los duques; concretamente en aquellas en las que una anomalía en el desenvolvimiento de la trama, por lo general una extralimitación en su papel de uno de los participantes, provoca la intervención de la figura de autoridad que dicta la norma emergente destinada a reorganizar la participación de los miembros del grupo, con la consecuencia inevitable, en algunos casos, de que el burlado termina participando en la burla. Sucede con la jabonadura de barbas con la que las doncellas de los duques regalan al don Quijote recién llegado al palacio (II, 32), extralimitándose de su papel; de la broma no participaba el propio duque, quien, por parecerle un tanto pesada, decide poner sus propias barbas a remojo, emanando así la nueva norma del grupo inmediatamente acatada por todos, para que don Quijote y Sancho no se sientan excluidos. La situación de tensión previa al hallazgo de la norma emergente queda clara en el conflicto interior de los duques, que no saben si montar en cólera contra las atrevidas criadas o abandonarse a la risa que su montaje les procura:

Les retozaba la cólera y la risa en el cuerpo, y no sabían a qué acudir: o a castigar el atrevimiento de las muchachas, o darles premio por el gusto que recibían de ver a don Quijote de aquella suerte.

Finalmente el duque no opta ni por una ni por otra opción y marca una nueva pauta, con algún sacrificio personal en la tarea – todo hay que decirlo –, que reestructura el grupo, abriéndolo a las víctimas designadas.

En el contexto general de chanzas contra don Quijote, en las que el hidalgo toma por motivo caballeresco lo que no es más que un montaje en su daño – el cortejo y la profecía de Merlín (II, 34-35), los amores de la doncella Altisidora con todas sus variaciones (II, 44, 46, 50, 57, 69), y Clavileño (II, 41) y el rasurado de la barbada Trifaldi (II, 38-39) –, otra anomalía en el comportamiento de uno de los integrantes del grupo de burladores deshace su cohesión, y obliga a pensar de nuevo sus límites y las condiciones de incorporación al mismo de los individuos; se trata de la hidalga doña Rodríguez, la cual se toma en serio la condición de caballero andante de don Quijote y le pide amparo para el tratamiento vejatorio que, según ella, reciben su hija y ella misma por parte de un duque demasiado vinculado al padre de su burlador (II, 48). A consecuencia de ello, el duque se ve obligado a disponer una norma emergente distinta a la que regulaba la inclusión en su casa, para poder excluir de ella a las dos damas; ello implica aceptar la lógica caballeresca y dar disposiciones para que se celebre el desafío que ha de desagaviar a la hija de la asturiana. Al carro de la libertad se sube Tosilos, el cual, convertido en paladín de su señor, tras un amago de defensa de los intereses del duque, considerada la belleza de la doncella y su ya largo

²¹ Freud, 1978.

²² Turner y Killian, 1987, pp. 10 ss.; Javaloy Mazón et al., 2007.

amor por ella, se pasa *ipso facto* al bando de los querellantes y rechaza entrar en batalla con el caballero, lo que obliga al duque a imponer una nueva norma que reafirma la jerarquía social del grupo encerrando a Tosilos (II, 56). La norma emergente que el duque ha tenido que improvisar para aplacar la tensión en la comunidad palaciega resultante de la traición de doña Rodríguez ha arrastrado a la lógica del duelo a todos los miembros de la casa ducal, hasta que uno de ellos ha roto el nuevo orden buscando una ventaja personal; y otra vez la norma del duque hubo de imponerse sobre las reglas internas del grupo para reducir la conflictividad del ambiente.

En cierto sentido, podríamos ver en este modelo de acciones una representación en miniatura de la estructura general de la trama del *Quijote* de 1615. En 1615, el narrador obliga a los personajes a medirse con una anomalía en el mundo que habitan y es que se ha publicado un libro en 1605 que cuenta sus acciones; esta simple constatación lleva a don Quijote a incorporar en su personalidad la conciencia de ser un protagonista de un libro de éxito; de ahí, en cascada, se suceden una serie de modificaciones en el comportamiento y las relaciones con los demás, que dejan de ser gobernadas por la enajenación y la proyección de sus ensoñaciones sobre el mundo, para serlo por el sentido común y la capacidad reflexiva, sin que don Quijote tenga que renunciar, como es lógico, a lo privativo de su ser, o sea, la voluntad de transformación del mundo según los valores caballerescos. En la misma órbita se van situando los personajes que va encontrando y sobre todo los grupos, empujados ahora, tras reconocer en él al protagonista de 1605, a ofrecerle una realidad alterada que pueda activar su frenesí lunático, para tener un momento de diversión y ver en acción a su héroe. Es decir, en la segunda parte se ha creado una comunidad virtual de lectores del libro de 1605, ordenada a partir de la norma emergente que propone el propio don Quijote, la asunción de su protagonismo libresco, a la que se van adhiriendo diferentes personajes individuales y colectivos, a medida que va progresando el relato; reconocemos como miembros de la misma a los duques y su compañía de dueñas, doncellas y criados (II, 31-57), los pastores de la fingida Arcadia (II, 58), don Juan y don Jerónimo (II, 59), Roque Guinart y sus bandoleros (II, 60-61), Antonio Moreno y sus amigos (II, 62) etc.

Lo *Baciyélmico*

El concepto clave que sustenta la nueva norma emergente me parece a mí que es el de lo *baciyélmico* y consiste en presentar un elemento de la realidad de modo ambivalente para que pueda tener vigencia en dos niveles de realidad distintos; en el hiperónimo de la serie el objeto de marras es denominado *baciyelmo* por Sancho

para que pueda ser bacía para el barbero y yelmo para don Quijote, y, a la vez, baciyelmo para el propio Sancho. El libro publicado en 1605 es visto desde el de 1615 como una crónica de aventuras de un caballero andante, con exaltación de las hazañas de su héroe, por don Quijote; con visión paródica de esas mismas aventuras, por casi todos los demás; y como libro de éxito indiscutible que difunde en el mundo la fama de don Quijote, con sus treinta mil ejemplares vendidos – dice don Quijote –, por todos sin distinción. La norma emergente se va haciendo la de ofrecer a don Quijote la platea en la que poder manifestar su condición de protagonista de 1605, aun manteniendo la ambivalencia de significados de la recordación de la crónica de marras, por la que lo que para él es aventura nueva, como la de Clavileño o la del lavado de barbas o el duelo con el paladín de los duques, es burla para los personajes que han leído el libro de 1605 y han montado la escena justamente para que él se comporte como se comportaba en dicho libro. La norma emergente *baciyélmica* es la que permite que don Quijote pueda estar dentro y fuera de la comunidad representante, al igual, por cierto, que los que han concebido primero y luego han puesto en escena la tramoya caballerescas; sucede, por ejemplo, en el caso de las doncellas barbadas de la dueña Dolorida (II, 39) o en el del cortejo nocturno (II, 34-35), cuando la repentina sorpresa causada por el desvelamiento o lo horripolante y espantoso del acompañamiento musical y visual obligan a compartir la misma emoción a todos los espectadores, sin distinción de campos de adscripción en la broma; esta es la reacción al horripolante cortejo: "Pasmóse el duque, suspendióse la duquesa, admiróse don Quijote, tembló Sancho Panza, y, finalmente, aun hasta los mismos sabidores de la causa se espantaron" (II, 34). Y esta, la reacción a la exposición de la tragedia depilatoria de la Trifaldi:

Dijo esto con tanto sentimiento la Trifaldi que sacó las lágrimas de los ojos de todos los circunstantes, y aun arrasó los de Sancho, y propuso en su corazón de acompañar a su señor hasta las últimas partes del mundo, si es que en ello consistiese quitar la lana de aquellos venerables rostros (II, 40).

En la segunda parte de Avellaneda, ante una situación análoga – o sea, acicate estremesil para la vesania caballerescas –, la espectacular entrada de un gigante en la sala del palacio de don Carlos, en Zaragoza, los circunstantes simulan asustarse: "A la vista primera que todos tuvieron del gigante, hicieron de industria como que se asustaban, poniendo las manos sobre las guarniciones de las espadas" (XII, 377); y luego se ríen como locos burlándose de don Quijote: "Don Carlos, mordiéndose los labios de risa y disimulando cuanto pudo, le echó los brazos al cuello" (XII, 380).

La distinta visión de las relaciones entre el individuo y el grupo quedan patentes en la confrontación entre las escenas del gigante de Avellaneda y la del cortejo

fúnebre cervantino: simulación de participación emotiva y final vejatorio de las víctimas, en Avellaneda; participación real en la emoción, maravilla ante el objeto de la burla y risa moderada, en Cervantes. Las lábiles fronteras de lo *baciyélmico* cervantino son las que han permitido que los promotores de las burlas puedan estar simultáneamente del lado de acá y del lado de allá de las lindes entre la esencia y la apariencia de la realidad. Avellaneda, que no entendió – o no quiso entender – la bivocalidad del mundo cervantino, renuncia a lo *baciyélmico* y establece rígidas reglas de pertenencia a los ámbitos de percepción real.

La fórmula “dieron todos una gran risada” se repite en varios momentos conclusivos de las actuaciones de los protagonistas en el libro de Avellaneda, subrayando una reacción del personaje colectivo y proponiendo una instrucción de lectura que, de otro modo, en muchos casos hubiera sido difícil de captar para el lector. Para situaciones análogas, en las que un grupo reacciona unánimemente ante una barrasada de don Quijote, en el libro de Cervantes, las palabras clave suelen ser, en cambio, “causó admiración” o “causó maravilla”. La contraposición de las dos expresiones nos dice ya claramente la diferente concepción por parte de ambos autores de la relación entre los protagonistas y el grupo con el que han de interactuar. Para Avellaneda los desviantes pueden ser objeto de irrisión por parte del colectivo, como instrumento de reafirmación de su identidad y sus valores, incluida la jerarquía que lo estructura. Recuértese que una buena parte de los episodios de la novela apócrifa cuenta una burla concebida por aristócratas y ofrecida a la comunidad de amigos y criados en sus palacios. La víctima más humillada es la pobre Bárbara, de quien los nobles se ríen sin que ni siquiera haya abierto la boca:

En esto se llegó Bárbara, llamada, adonde los caballeros y damas estaban, do, puesta de rodillas, callaba vergonzosísima, aguardando a ver lo que le dirían; los cuales tenían tanto que hacer en admirarse de la fealdad que en ella miraban (y más viéndola vestida de colorado) que no acertaban a hablarla palabra de pura risa. Con todo, mortificándola cuanto pudo, le dijo el Archipámpano... (XXXIII, 576).

El grupo aristocrático reacciona aquí impulsivamente, sin los frenos que la caridad impondría, sin inteligencia moral, con intolerancia y autoritarismo, dejándose llevar por sus instintos más bajos; su actitud podría corresponder a la que Gustave Le Bon²³, el padre de la psicología social, define como característica de las masas. Mucho antes que Le Bon, la imagen del vulgo que ofrecía Baltasar Gracián en *El*

²³ Le Bon, 1895, pp. 23-47.

discurso ya recogía esa misma percepción, al presentarlo como constituido por individuos *neolucidos*, mitad hombre y mitad bestia, prestos a dejarse conducir por el primer embaucador que se presente, que en su caso era nada menos que todo un Maquiavelo²⁴ y en el de Le Bon, teorizador también él del conductor de masas²⁵, uno de sus lectores más atentos: un tal Adolf Hitler.

Volviendo al episodio de la vejación colectiva de Bárbara, los nobles de Avellaneda no se ríen de lo que dice o de lo que hace el personaje; se ríen de lo que es, es decir, se ríen *de* Bárbara, como se reían *de* don Quijote, mientras que los *después* de Cervantes se ríen *con* don Quijote. La risa en Avellaneda es una sanción social, mientras que en Cervantes es una forma de participación colectiva en un espectáculo, que algunos ven como divertimento cortesano y otros como aventura caballeresca. La risa en Avellaneda es excluyente mientras que en Cervantes es *incluyente*²⁶; la clave de esa estrategia incluyente está en la condición *baciyélmica* de la mayor parte de los sucesos en la morada ducal, pues si, por un lado, parecen haber sido concebidos como chanzas con don Quijote como chivo expiatorio, por el otro, no prescinden de un cierto tono celebrativo. Podríamos incluso decir que los duques ponen a prueba a su ínclito huésped para prolongar el éxito del libro en su realidad cotidiana. Tanto es así que en la concepción de las escenas tienen en cuenta las expectativas de sus huéspedes y por eso, para garantizar su participación en ellas, suelen inspirarse en hechos ya acaecidos, como el encantamiento de Dulcinea, presente en las conversaciones, pero también motivo fundante de la burla del cortejo de Merlín y los azotes de Sancho, justo castigo por el desacato a su señor cuando “encantó” a Dulcinea a las puertas del Toboso; o como el gobierno de la insula, que prolonga y realiza la promesa inicial de don Quijote. La risa surge de la manifestación de la distancia entre sus dichos y sus hechos, y la norma; pero no de su ser y no a priori. A don Quijote y Sancho les falta una clave interpretativa, que sustancialmente se corresponde con la intención oculta de los nobles en las escenas preparadas *ad hoc*, pero no por ello dejan de participar y divertirse, como hace Sancho con sus mentiras acerca del viaje en Clavileño, tan llenas de gracejo y retintín que han hecho posible su interpretación como una velada sátira contra el propio duque²⁷.

²⁴ Gracián, 2001, pp. 165-6.

²⁵ Le Bon, 1895, pp. 105-127.

²⁶ Calabrò, 1987-88, p. 93; Iffland, 1999, pp. 241-242.

²⁷ Redondo, 1997, pp. 439-452.

La noticia de la publicación del libro de Avellaneda, a la altura del Capítulo II, 59, es una vuelta de tuerca para la condición *baciyélmica* del relato; a partir de entonces, los personajes colectivos con los que se irán encontrando don Quijote y Sancho van a empezar a decantarse por la vertiente celebrativa, dejando de lado la de la irrisión. Y así, por ejemplo, los pastores de la fingida Arcadia (II, 58) demuestran todo su entusiasmo por hallarse ante el personaje de un libro que tanto éxito ha tenido hasta entonces, convalidando la interpretación *yélmica* del libro de 1605 que mueve a don Quijote en esta segunda parte. Lo mismo cabría decir para Roque Guinart, caballero bandolero, orgulloso de compartir algunos momentos con don Quijote (II, 60-61), a quien envía a su amigo Antonio Moreno, en Barcelona, para que lo agasaje, como en efecto hace (II, 62), como si fuera un gran hombre; no hay traza de burlas en su daño por parte de la comunidad palaciega de don Antonio, el cual usa su personal *wunderkammer* para maravillar a todos sus amigos (II, 62), algunos de los cuales tan al oscuro del truco de la cabeza parlante como don Quijote, pero ya antes la magia del mono adivino de Maese Pedro tenía embelesada a toda la comunidad venteril (II, 25-26), tanto como su retablo carolingio, antes de que don Quijote lo destruyera a furiosos mandobles, obligando a los demás a desplazar la atención hacia sus excentricidades de loco, pero sin haberlo ridiculizado de ningún modo. En todos estos episodios es dado constatar, amén de la dimensión celebrativa del personaje, un viraje en la concepción *baciyélmica* de la realidad, con su renuncia a la ambigüedad intrínseca del fenómeno, para decantarse hacia la vertiente *yélmica*, sin grupos contrapuestos en la diatriba sobre la esencia del mismo que alimenten el naciente hogar de la opinión pública; en el alucinado mundo quijotesco tendrían carta de ciudadanía el mono adivino y su amo, los pastores fingidos, el bandolero honesto y generoso, y la cabeza parlante catalana; de tal modo, con la ampliación de las fronteras del reino de la ilusión en el que el caballero fatuo es la cabeza visible, la quijotización del mundo ha llegado a su perfección.

Tipología de los grupos en el *Quijote* de Avellaneda

Los personajes colectivos con los que se relaciona don Quijote no levantan barreras de separación en la novela de Cervantes, como, en cambio, hacen en la de Avellaneda. El “tordesillesco autor” suele contraponer a la pareja protagonista con grupos cerrados, que se reúnen en palacios privados, como el de don Carlos en Zaragoza, y los de Periano y el Archipámpano en Madrid, en los que, además del dueño de la casa y sus amigos invitados para la ocasión, encontramos a la comunidad restringida de sus criados, dueñas y secretarios. Por lo general, tras unas

conversaciones más o menos divertidas con don Quijote y Sancho, el plato fuerte de la reunión lo constituye un espectáculo de corte caballeresco concebido a modo de burla del manchego, sin que eso sea óbice para que, sin necesidad del acicate carolingio, don Quijote, por ejemplo, se imagine ya en batalla contra poderosos enemigos y destroce buena parte del cortinaje y el mobiliario de la posada de Alvaro Tufe en Zaragoza (X). Y así, por arte dramática, el gigante Bramidán de Tajayunque destruye primero el palacio de don Carlos (XII) y luego, el del Archipámpano (XXIV); y el sabio Prestón, el del titular (XXXI); en cada una de estas visitas hay combates y, por supuesto, risas, muchas risas.

En las ventas donde el caballero y sus acompañantes se alojan también el loco se ve vénelas con los grupos que se van formando, pero en estos encuentros no suele haber violencia, si exceptuamos los sucesos de la venta de Tarfe en Zaragoza (X). Aquí, como en los palacios de antes, la locura del caballero ha sido excitada con la representación de escenas caballerescas y eso le ha llevado a actuar según lo establecido. De modo que los grupos cerrados, como los de los palacios o la venta de Tarfe, que parecen haber usado su jerarquía y su organización interna para proponer a la locura de don Quijote un cebo caballeresco, son los que desencadenan su violencia; mientras que los semicerrados como los de las ventas, es decir, aquellos que mezclan las características de las dos grandes clases de masa según Canetti²⁸ (la masa cerrada y la masa abierta), la de estar limitadas por un contenedor espacial y la de mantener viva el ansia de crecimiento, los grupos semicerrados, decía, propician la plática, la representación teatral y la diversión sin daños a terceros. En las ventas, por lo común, a la sorpresa general por el aspecto de don Quijote y su séquito le siguen conversaciones y diatribas que terminan con la consabida muletilla “dieron todos una grandísima risada”. Y es precisamente esa carcajada general la que levanta las barreras entre don Quijote y esos grupos semicerrados, como también, según hemos visto, con los grupos cerrados de los palacios.

Cuando don Quijote se las tenga que ver con grupos abiertos, sustancialmente la masa de las ciudades congregada por alguna de sus fechorías, saldrá peor parado, pues de la ira de la masa tendrá que ser rescatado por algún benefactor, como Mosén Valentín en Ateca (VII), o el autor de comedias en Alcalá (XXVIII), so pena de terminar en la cárcel, después de haber sufrido la violencia colectiva, como en Zaragoza, cuando había pretendido liberar a un ladrón que unos alguaciles llevaban preso (VIII).

²⁸ Canetti, 1981, pp. 10-11.

Panorama grupal en el *Quijote* de Cervantes

Esos mismos tipos de grupos del *Quijote* de Avellaneda se distribuyen de manera diferente en las dos partes de Cervantes. En la primera, don Quijote suele encontrar, casi siempre en campo abierto, grupos cerrados, definidos por su profesión, como los mercaderes de Toledo (I, 4), los frailes o disciplinantes (I, 8; I, 19; I, 52), los conductores de rebaños (I, 11; I, 15; I, 18), o los galeotes y sus guardas (I, 22). La presencia de esos grupos en el camino obedece a una lógica de necesidad ligada al espacio, en la mayor parte de los casos (en las inmediaciones de Sierra Morena era fácil encontrar pastores o cabreros), y la relación del caballero con ellos suele tomar origen, precisamente, del oficio que desempeñan; la apariencia de los rebaños de ovejas (I, 18), los frailes de noche (I, 19), los disciplinantes vestidos de blanco (I, 52) o los galeotes encadenados (I, 22) activa los receptores aventureros del hidalgo y lo lanza a la acción para derrotar, correlativamente, a ejércitos, estantigua, fantasmas o guardianes opresores. De algún modo, el ataque de don Quijote obedece al impulso colonizador del territorio que impone a todo caballero andante la reducción del desorden en el espacio anómico del bosque y los caminos²⁹. No hay burlas, ni barreras, ni risas, sino solo malentendidos, lectura equivocada de los signos y violencia. La diversión tendrá que conquistársela autónomamente el lector, a partir de lo sorprendente de la situación y, sobre todo, de los diálogos que esta suscita entre el amo y el escudero.

En las ventas, los grupos cerrados se integran en una dinámica superior del grupo semicerrado del establecimiento, que acepta a todo aquel que esté de paso y se sienta implicado en la situación promovida por el hidalgo. La diferencia con Avellaneda en el tratamiento de los grupos semicerrados, además de la heterogeneidad de los mismos – mayor en Cervantes, como ya hemos tenido ocasión de constatar en el análisis del episodio del baciuelmo –, la tenemos en la mayor amplitud de la gama de acciones de sus integrantes; la dinámica del grupo, en efecto, no depende exclusivamente de la iniciativa de don Quijote, sino que dan cabida también a las interrelaciones laterales de algunos personajes secundarios como pueden ser el amor carnal de Maritornes y el arriero de Arévalo (I, 16), las agniciones resolutivas de tres novelas interpoladas – la de Cardenio y Dorotea (I, 36), la de *El capitán cautivo* (I, 42) y la de don Luis y doña Clara (I, 44) – y la lectura en voz alta de otra más (*El curioso impertinente*, I, 33-35). De tal modo, los personajes que constituyen estos grupos, y que participan de varias maneras en las diferentes tramas, salen del anonimato y se van enriqueciendo de

nuevas facetas, aportando su comprensión humana a los casos planteados en ese viviente de historias que son las ventas de la primera parte. La anonimidad, el aplanamiento y la despersonalización de los integrantes de los grupos de Avellaneda queda muy lejos de estas condiciones de existencia de los cervantinos.

Los grupos cervantinos de 1605, tanto los cerrados como los semicerrados – abiertos no me ha parecido identificar – no sancionan las acciones del caballero, no lo castigan y no lo convierten en el chivo expiatorio de sus diversiones; simplemente tratan de defenderse de sus ataques o de integrarlo en sus dinámicas, como en la venta de Palomeque, donde lo ven combatir en sueños contra los cueros de vino (I, 43), escuchan pacientemente su perorata sobre las armas y las letras (I, 37-38), se dejan guardar por él durante la noche (I, 44-45), se dividen sobre la esencia de la bacia (I, 45); a diferencia de lo que suele suceder con los grupos de Avellaneda, todos ellos proyectados a la condena y reformación del loco caminante, mediante el castigo físico, la sanción directa de la cárcel o la irrisión colectiva³⁰.

En el *Quijote* de 1615 la situación cambia drásticamente, pues buena parte de los episodios se desarrollan en palacios (los duques, ínsula Barataria, Antonio Moreno) con grupos cerrados, como en la segunda parte de Avellaneda, pero ya hemos visto la dinámica enriquecida y abierta a otras sollicitaciones de personajes secundarios; son grupos siempre prestos a su transformación a partir de una nueva norma emergente. No hay sanción para los actos del caballero y sí hay, en cambio, su celebración como protagonista de un libro y su interacción dialógica con otros personajes.

En la segunda parte cervantina, encontramos la masa abierta de los muchachos que siguen a don Quijote (II, 61; II, 62), como corresponde al panorama urbano de Barcelona, y aquí, como en el caso de los palacios y los grupos cerrados, también Cervantes parece seguir a Avellaneda, aunque, de nuevo, sin la dimensión sancionatoria de sus masas abiertas. En campo abierto hay menos contacto con grupos, pero siguen siendo definidos por su profesión como las aldeanas del Toboso (II, 10), las cortes de la Muerte (II, 11), los aldeanos rebuznadores (II, 27), los peregrinos tudescos (II, 54), la fingida Arcadia (II, 58) y los bandoleros de Roque Guinart (II, 60); pero aparte de los tres primeros ejemplos, en los otros tres no se puede decir que el contacto con el grupo tenga una productividad densa en el relato. Además, y esto es una novedad respecto a la novela de 1605, don Quijote encuentra a individuos solitarios en su periplo de 1615: el Caballero del bosque (II, 12-14), don Diego de Miranda (II, 16-18), el leonero (II, 17), el primo (II, 22-24), el mozo que va a la

²⁹ Martín Morán, 1989.

³⁰ Durán, 1973, p. 369.

guerra (II, 24). La renovada capacidad dialéctica de don Quijote en esta segunda parte le consiente aceptar los estímulos conversacionales que le llegan de los otros viandantes e incluso iniciar alguna aventura en su compañía.

Anonimato y pseudonimato

La abundancia de personajes colectivos en el *Quijote* de Avellaneda señala una tendencia general hacia el anonimato; en efecto, muchas situaciones son resueltas con la intervención de personajes anónimos, los cuales, por ejemplo, informan a los principales de alguna circunstancia, como la identidad de don Quijote o sus aventuras pasadas. En *Zaragoza*, un anónimo escribano impedirá que don Quijote libere al ladrón preso (VIII), otro anónimo robará las agujetas que don Quijote ha ganado en la sortija (XI), durante la que otros dos anónimos lo han increpado; la moraleja del cuento de los felices amantes la extraerá un canónigo sin nombre (XVI) y otro absolverá a Sancho de su compromiso de hacerse moro (XXVII) etc. Son personajes que se desgajan de un colectivo e intervienen dando forma con sus acciones a una intención del personaje grupal; se podría decir, como hace Endress³¹ para el personaje colectivo en la *Numancia*, que los personajes están todos más o menos afectados por la categoría de lo colectivo y eso es lo que los priva de su individualización con un nombre y una historia. Al narrador no le interesa presentarlos en sus posibilidades diegéticas, con una personalidad; para él son meramente un instrumento necesario para desempeñar una función, personajes de usar y tirar, que actúan una sola vez en el relato, cumplen su función y no vuelven a aparecer; así que podríamos definirlos como *personajes técnicos*, trasladando al campo de los actantes una idea de Bajtín³² sobre el uso técnico del tiempo y el espacio, sin duración ni extensión, en la novela de aventuras.

El proceso de despersonalización de los personajes en el libro de Avellaneda toca incluso a entidades que alcanzan el rango de deuteragonista, como el "titular" o el "caballero principal" de Madrid, dueños de sendos palacios donde organizan tramas caballerescas para divertirse a costa de don Quijote; bien, pues incluso ellos se quedan sin la promoción al nombre individualizador; a lo máximo que pueden aspirar es a un pseudónimo y, así, serán respectivamente Periano y el Archipámpano, y no solo para don Quijote, sino también para el narrador que los mencionará en varias ocasiones

con sus pseudónimos. No le falta razón a Gilman³³ cuando, comentando la sustracción de la voz directa a los personajes secundarios y su reclusión en el estilo indirecto, asegura que "algo del anonimato de Avellaneda se les había pegado" a esos personajes.

A mí me interesa, en cambio, poner en relación el difuso anonimato o pseudonimato en el *Quijote* de Avellaneda con la dinámica de los grupos. Dice Canetti³⁴ que la masa no se forma como tal hasta que no se ha llevado a cabo el proceso de descarga por el que los individuos se deshacen de todas las diferencias que los separan. Pues bien, en el caso de los anónimos y pseudónimos de Avellaneda, parecería que el autor, después de despojarlos de las diferencias para que entraran a formar parte de los distintos grupos, se hubiera olvidado de recargarlos con ellas cuando los vuelve a presentar individualmente. Son personajes sin conciencia³⁵, en el sentido de que no se miden con la complejidad de valores e ideas del momento, en diálogo con los demás o en procesos íntimos de elaboración de la experiencia, como pueden hacer algunos de los personajes grupales de Cervantes, los cuales, por lo general, son conducidos por un corifeo bien individualizado, con un nombre y una personalidad específicos, como por ejemplo Vivaldo, el apenado cabecilla del grupo de amigos del suicida Grisóstomo (I, 13); Alonso López, el acongojado bachiller de Alcobendas por la perspectiva de una cojera eterna (I, 19) (tan individualizado que el ayuntamiento de su pueblo, Alcobendas, le ha dedicado un colegio y una calle a perpetua memoria); Ginés de Pasamonte, el airado líder de un colectivo de maleantes (I, 22), como el carismático Roque Guinart de la segunda parte (II, 60); el nostálgico morisco Ricote, cabeza visible de la compañía de peregrinos tudescos (II, 54 y 65) etc. A diferencia de los cervantinos, la anonimidad vital convierte a los personajes de Avellaneda – solo tarde se salva, tal vez – en cascarones vacíos, dispuestos para la acción de un entremité, como lo eran los arquetipos que dicho género usaba.

En el caso del alcaláino, por el contrario, la recarga de las diferencias de marras se realiza de manera escrupulosa incluso para los personajes sin nombre – y ya no solo para los corifeos identificados por un nombre –, como podemos ver en el episodio de los galeotes (I, 22), cuando todos y cada uno de los acompañantes de Ginés tratan de salirse de la cadena que amalgama al grupo, explicando lo específico e injusto de sus respectivos casos. En su relato individualizador, cada uno de los encadenados se preocupa de situar su delito en un ámbito moral alternativo a la jerarquía de valores vigente, intuyendo que su estrafalario interlocutor podría mostrarse sensible a ello:

³¹ Endress, 2014, p. 9600.

³² Canetti, 1981, pp. 12-13.

³³ Que es el rasgo distintivo del hombre masa según Freud, 1978, pp. 71 ss.

³⁴ Endress, 2014, p. 9600.

³⁵ Bajtín, 1989, pp. 243-244.

uno va preso por enamorado, otro por músico y cantor, otro por faltarle diez ducados, otro más por corredor de oreja (“tratante de comercio”, pero aquí “alcahuete”), el quinto por haberse burlado con dos primas; la ocultación de los respectivos delitos bajo una forma de eufemismo connotado jergalmente (enamorado, músico y cantor, la falta de diez ducados, tratante de comercio y pariente campechano), movilizan la conciencia de don Quijote – para ese fuego se amontonó la leña del eufemismo – y lo compromete a liberarlos.

Pues bien, ese **hacerse cargo del discurso ajeno** que apreciamos en los galeotes, capaces de transformar su currículum vitae según las expectativas de su interlocutor, podría ser el elemento distintivo de los personajes cervantinos, tantas veces ensalzados por su gran humanidad, hondura psicológica y capacidad de empatía. En el caso de don Quijote se podría decir que el **hacerse cargo del discurso ajeno** constituye una parte fundamental de su personalidad, desde el momento en que vincula su identidad al reconocimiento de sus méritos por la comunidad, a la fama que ha de llevarlo en volandas hasta los brazos de su amada Dulcinea; y es que el diálogo con el otro está en la raíz misma de su personaje; es, para él, una necesidad y un instrumento de consecución de sus fines. El de Avellaneda, al no tener que devolverle a Dulcinea una persona aumentada por la fama, prescinde de su lado social, de su identidad dialógica con el colectivo, y pierde sus raíces geográficas; de hecho, Tarfe y sus amigos, cuando se cansan de sus burlas y deciden ayudarlo, no lo llevan de vuelta a su pueblo, sino que lo ingresan en el manicomio de Toledo; al don Quijote de Cervantes, en cambio, el cura y el barbero primero y Sansón Carrasco después, para ayudarlo, lo conducen de vuelta a su casa, a sus raíces, al centro irradiador de su identidad, al crisol amoroso de su dama, para que se cure con reposo y buenas lecturas. Al de Avellaneda la pérdida de la retroalimentación de Dulcinea lo condena a la soledad y al desarraigo de los orígenes; es un vagabundo sin meta y sin querencia a la que volver, porque a nadie tiene que rendir cuentas de su acción. La cualidad de desamorado del personaje apócrifo ha desactivado la conciencia social del caballero verdadero, entendida como introyección en la propia personalidad de la alteridad.

Bajtín³⁶ sostiene que con el lenguaje penetra en el sujeto la voz y las intenciones de los que lo han usado antes que él, haciendo de la conciencia un hecho sustancialmente social. En el caso de don Quijote se puede identificar incluso el momento en que esa conciencia social nace cuando trata de desentrañar el significado de las palabras de Feliciano de Silva, aquello de “la razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra ferrosura”;

³⁶ Bajtín, 1986, p. 295.

... es la llave que dejó franco el quicio para el allanamiento de su morada interior por la retórica y la visión del mundo de los caballeros andantes. Pero ese reflejo mental que lo lleva a introyectar en sí la palabra y la visión ajena del mundo, que he definido como **hacerse cargo del discurso ajeno**, lo sigue practicando – aunque solo de vez en cuando – cuando se ve en los ojos de los demás, como en el encuentro con el Caballero del Verde Gabán, a quien espeta de sopetón: “– Esta figura que vuesa merced en mí ha visto, por ser tan nueva y tan fuera de las que comúnmente se usan, no me maravillaría yo de que le hubiese maravillado” (II, 16).

El reflejo mental le impone que asimile en su conciencia la imagen que proyecta en los otros, como una forma más de su identidad y que entre en diálogo con ella. El propio Sancho, con tener una dimensión metafísica más reducida que su amo, no renuncia a dialogar con la imagen ajena de sí en su monólogo dialogado a las puertas del Toboso:

- Sepamos agora, Sancho hermano, adónde va vuesa merced. ¿Va a buscar algún jumento que se le haya perdido?
- No, por cierto.
- Pues, ¿qué va a buscar?
- Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa, y en ella al sol de la hermosura y a todo el cielo junto.
- Y ¿adónde pensáis hallar eso que decís, Sancho?
- ¿Adónde? En la gran ciudad del Toboso (II, 10).

Pero no necesitamos buscar ejemplos específicos de estas dotes de los personajes cervantinos; nos bastaría con prestar atención a los continuos diálogos entre don Quijote y Sancho para encontrar un buen ejemplo de este continuo refractarse recíproco de dos mentes y dos visiones del mundo³⁷.

Conclusión

La gran diferencia entre Avellaneda y Cervantes es que los personajes de este, sus protagonistas, dan voz a una visión del mundo, en cuanto que su conciencia parece nutrirse del diálogo con los otros miembros de la comunidad, con el aglomerado de opinión que rellena de sentido los confines de una formación social determinada. Los personajes de Avellaneda, en cambio, no van más allá del estereotipo de un

³⁷ Cerezo Galán, 2006, p. 273.

personaje de comedia o de entremés, el rústico y el loco, que hablan en cuanto individualidades y a lo sumo remiten al eco de un arquetipo literario; sus interlocutores son personajes – función, sin personalidad ni historia, a veces incluso sin nombre – bajo pseudónimo, miembros de un colectivo con la misión de sancionar los actos del loco con el castigo físico de la violencia y la cárcel o el castigo moral de la burla, la irrisión o la vergüenza pública; y es que en el *Quijote* de Avellaneda el protagonista no es don Quijote, no es el suyo el punto de vista que ha de medirse y sobrepujar sobre la voluntad colectiva, sino que es la voluntad colectiva la que ha de tratar de reducir a un sentir compartido las excentricidades del loco. Decían Gilman³⁸ y Durán³⁹ que Avellaneda hablaba desde el punto de vista colectivo y eso queda patente en el análisis de las funciones de los grupos en la trama de su libro; algo que, por otro lado, ya estaba claro desde el prólogo, en su invitación a Cervantes a colgar la pluma: “Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus *Novelas* no nos canse”⁴⁰.

A diferencia de Cervantes en su prefación (“desocupado lector”), Avellaneda no se dirige al lector como individuo, sino al colectivo, condensado en el pronombre de ese imperativo “no nos canse”, que presupone, un tanto abusivamente, que quien le está leyendo comparte su punto de vista y sus intereses. El prologuista se erige en representante del campo literario para expulsar de él a Cervantes, basándose en un supuesto sentir común de sus lectores. El prólogo de 1605, desde el punto de vista de la pragmática, se sitúa en las antípodas de esta acotación del territorio reservado para un colectivo, el de quienes piensan del mismo modo que Avellaneda. Cervantes se afana en él por abatir las barreras de la autoridad, de los tópicos y de los canales habituales de validación de la obra, en una palabra, por desdibujar los límites del colectivo, para asentar sobre esas ruinas al individuo, el libre albedrío del lector, la lectura crítica y la reflexión dialógica del texto. De algún modo, ya los dos prólogos revelan una constante en el tratamiento del personaje colectivo en el relato que introducen: Avellaneda se dirige al hombre masa, del que no requiere ninguna capacidad de crítica; le basta con que acepte su integración en el colectivo. Cervantes, en cambio, estimula la capacidad de juicio individual de su lector, para que pueda entrar a formar parte de ese público que ha de disfrutar de su obra.

Tanto Avellaneda como Cervantes afrontan el mismo problema: la imposibilidad de la épica individual en un mundo pre-burgués, pero le dan diferentes respuestas.

³⁸ Gilman, 1951, p. 153.

³⁹ Durán, 1973, p. 376.

⁴⁰ Avellaneda, 2000, p. 199.

En Avellaneda el individuo deberá aceptar la jerarquía de valores y de poder de la sociedad; todo está previsto, encauzado y reglamentado. No hay desvío que pueda generar desazón, pues los anticuerpos sociales conducirán al desviado de vuelta en el camino ético y legal compartido por la mayoría⁴¹. Cervantes, por su parte, comprende que la nueva épica, en tiempos de relativismo moral y reorientación del paradigma científico humano, ya no se puede situar en la capacidad de emprendimiento del individuo, dentro de unos cánones aceptados por el grupo; ya no tiene sentido contar las aventuras del representante de un estamento, una clase o más ampliamente una zona del mundo compartida; lo que hay que contar es un desatino (“contar con seguridad un desatino”, *Viaje del Parnaso*, IV, v. 27), un error de percepción, un error de actuación, una infracción a lo esperable. El desatino conduce al enfrentamiento entre individuo y colectividad, que en el *Quijote* vemos declinada en sus múltiples posibilidades; el diálogo, la confrontación de visiones del mundo y el **hacerse cargo de la visión ajena** en la propia conciencia son el nuevo campo de la épica. Ese desatino, en el caso de la novela, instaura una nueva frontera de la épica que la retrotrae a la cotidianidad, a la fractura que se crea entre las íntimas aspiraciones de un individuo incitado⁴², movido internamente por un sueño y una visión del mundo, y la posibilidad de realizarlo en el mundo exterior y hacerlo extensivo a la colectividad. Es lo que más de tres siglos más tarde Lukács⁴³ llamaría discontinuidad desarmónica entre el individuo y el mundo y que es, según él, la base de la novela moderna; pero esta ya es otra historia.

Referencias bibliográficas

BAJTÍN, Mijaíl M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de cultura económica, 1986.

_____, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BENJAMIN, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 123-170.

BONET, Laureano, *Literatura, regionalismo y lucha de clases (Galdós, Pereda, Narcís Oller y Ramón D. Perés)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.

⁴¹ Oster, 1983, p. 97.

⁴² Castro, 1947, pp. 242-243; 1966, pp. 80-81.

⁴³ Lukács, 2010; p. 86.

CALABRÒ, Giovanna, "Cervantes, Avellaneda y Don Quijote", *Anales Cervantinos*, XXV-VI (1987-1988), pp. 87-100.

CANETTI, Elias, *Masa y poder*, Barcelona, Muchnik, 1981.

CASTRO, Américo, "La estructura del *Quijote*", *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, pp. 241-265.

_____, "Cervantes y el *Quijote* a nueva luz", *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid Barcelona, Alfaguara, 1966, pp. 1-183.

CEREZO GALÁN, Pedro, "Sentido y formas del diálogo cervantino en *El Quijote* (en homenaje a Cervantes en el IV Centenario de *El Quijote*)", *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas* 83, 2006, pp. 259-296.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>>, consultada el 23-5-2018.

_____, *Viaje del Parnaso*, en *Poesías*, ed. Adrián Sáez, Madrid, Cátedra, 2016, pp. 263-408.

DURÁN, Manuel, "El *Quijote* de Avellaneda", en Edward C. Riley y Juan Bautista Avallé Arce (eds.), *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973, pp. 357-376.

EGGINTON, William, "Intimacy and Anonymity, or How the Audience Became a Crowd", en Jeffrey T. Schnapp and Matthew Tiews (eds.), *Crowds*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 97-110.

ENDRESS, Heinz-Peter, "El fenómeno de lo colectivo en *La Numancia* de Cervantes", en Emilio Martínez Mata e María Fernández Ferreiro (eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 958-962.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis María Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

FREUD, Sigmund, *Psicología de las masas y análisis del yo*, en *Obras completas*, 24 vol., Buenos Aires, Amorrortu, 1978, vol. 18, pp. 63-136.

GIL CASADO, Pablo, "La novela histórica española: 'praxis' del personaje colectivo", *La Chispa '87: selected proceedings: the Eighth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, New Orleans, Tulane University, 1987, pp. 131-138.

GILMAN, Stephen, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México, El Colegio de México, 1951.

GÓMEZ CANSECO, Luis María, "La 'comedia' de Avellaneda: algo más sobre las raíces dramáticas del *Quijote* apócrifo", en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El siglo de oro en*

mesa. Homenaje a Marc Vitse, Toulouse, PUM/ Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 383-394.

GÓMEZ-MORIANA, Antonio, "Volviendo al protagonista colectivo en *Fuenteovejuna*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 25-1, 2000, pp. 67-78.

GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 2001.

HABERMAS, Jürgen, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 2008.

HEMPEL, Wido, "Sobre la técnica de representación de la muchedumbre en la literatura española (Cantar de Mío Cid, Cervantes, Galdós)", en Giuseppe Bellini (coord.), *Actas del quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 571-577.

HEPLAND, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Universidad de Navarra y editorial Iberoamericana, 1999.

JAVALOY MAZÓN, Federico; ESPELT, Esteve; RODRÍGUEZ CARBALLEIRA, Álvaro, "Comportamiento colectivo y movimientos sociales en la era global", en José F. Morales, Elena Gaviria, Miguel C. Moya Morales, María Isabel Cuadrado Guirado (coords.), *Psicología social*, España, Mc Graw Hill, 2007, pp. 641-691.

KIRSCHNER, Teresa J., "Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega", en Juan Villegas (coord.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 5 vols., Irvine, University of California, 1994, vol. 3, pp. 155-161.

_____, *El protagonista colectivo en Fuenteovejuna de Lope de Vega*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.

LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Félix Alcan, 1895.

LURÁCS, György, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Godot, 2010.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

MARTÍN MORÁN, José Manuel, "Tópicos espaciales en los libros de caballerías", en Blanca Penán y Francesco Guazzelli (eds.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini ed., 1989, vol. II, pp. 365-383.

_____, "El diálogo en las dos segundas partes del *Quijote*", en Hanno Ehrlicher (ed.), *El oro "Don Quijote". La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*, Mesa redonda, 33, 2016, pp. 75-92.

NOCERA, Pablo, "Masa, público y comunicación. La recepción de Gabriel Tarde en la primera sociología de Robert Park", *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, [en línea], 19 (2008), <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101909>>, consultada el 4-6-2018.

ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas*, en *Obras completas*, 10 vols., Madrid, Revista de Occidente, 1966, vol. IV, pp. 113-310.

OSTERC, Lúdvik, "Cervantes y Avellaneda", *Anales cervantinos*, 21, 1983, pp. 91-102.

PARK, Robert E., "La masa y el público: una investigación metodológica y sociológica", *Revista española de investigaciones sociológicas*, 74, 1996, pp. 361-426.

REDONDO, Augustin, *Otra manera de leer el "Quijote"*. *Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997.

REY HAZAS, Antonio, "Cervantes y Lope ante el personaje colectivo: *La Numancia frente a Fuenteovejuna*", *Cuadernos de teatro clásico*, 7, 1992, pp. 69-91.

TARDE, Gabriel, *L'opinion et la foule*, Paris, Félix Alcan, 1904.

TURNER, Ralph; Lewis M. KILLIAN, *Collective Behavior*, Englewood Cliffs-NJ, Prentice Hall, 1993.

José de Villaviciosa: una propuesta de autoría para el *Quijote* de Avellaneda

John Lionel O'Kuinghttons Rodríguez

Introducción

A diferencia de lo que hoy se postula, en el siglo que a Cervantes le tocó vivir la práctica de la imitación no era un ejercicio reprobado. Al contrario: la remisión deliberada a modelos virtuosos era tenida como un guiño fundamental y aconsejado para el mejoramiento y el aprendizaje del estilo. No era raro, pues, deparar con continuaciones, émulos, reelaboraciones y segundas partes que circulaban sin la censura feroz que hoy conocemos. No obstante, por las mismas fechas comenzaba a ganar campo la idea de autoría y con ella a cobrar lustre la singularidad creativa. Eran los primeros asomos hacia la condena institucional del plagio. Bajo esta tensión, zanjada con la defensa de los derechos de autor según el Estatuto de la Reina Ana de 1709, se publicó en 1614 una obra que con título homónimo parecía competir con el *opus magnum* que Miguel de Cervantes aún no clausuraba con el *Vale* final. Por el motivo que fuera, su autor prefirió escudarse tras un seudónimo, y es con la vaga y única credencial de Alonso Fernández de Avellaneda que pasó a integrar uno de los mayores, si acaso no el principal, enigmas de las letras españolas.

En 2014 se conmemoraron los 400 años de este *Quijote*. Tanto en su cuna como en su devenir la novela y su autor jamás han pasado inadvertidos. Aun cuando Avellaneda ha sabido del desdén explícito al punto de crear una ojeriza que ha lesionado el acercamiento a su texto, al mismo tiempo se lo ha remunerado con una apreciación de profusa admiración. Los cuatro siglos que nos separan de su emergencia no han dilucidado, sin embargo, la identidad de su autor.