

El diálogo en las dos segundas partes del *Quijote*

José Manuel Martín Morán

El diálogo es el corazón pulsante del *Quijote* de Cervantes¹. La crítica, por lo general, se muestra conforme con el aserto anterior. La mayor parte de ella acepta también que la capacidad de los personajes cervantinos de comunicar sus vivencias con el otro, y de irse haciendo recíprocamente y en relación con el mundo traza una nueva perspectiva para el género narrativo². A esta dimensión compartida de las experiencias no llegan, desde luego, los personajes de Avellaneda, encerrados como están en los límites de su máscara caracterial. Tras la diferente concepción del diálogo de los dos autores hay, qué duda cabe, una construcción de los personajes radicalmente distinta: para Cervantes, diciéndolo con dos conceptos de Unamuno, han de tener personalidad, es decir, los contenidos necesarios para poder relacionarse con los demás; para Avellaneda, basta que tengan individualidad, o sea, la capacidad de separarse de los otros. Los de Cervantes son vertebrados, duros dentro y blandos fuera; los de Avellaneda, crustáceos, duros fuera y blandos dentro³. Del diálogo entre personalidades surge el dialogismo de la novela moderna⁴; del diálogo entre individualidades, un entremés o, a lo sumo, una comedia.

1. Diálogo con función caracterizadora

En principio, el uso del diálogo en el *Quijote* de Avellaneda y el de Cervantes no parece muy distinto: los dos autores se sirven de él para caracterizar a los personajes, y confrontarlos entre sí y con los demás. No cabe duda de que Avellaneda imitó las técnicas expresivas de los personajes cervantinos, exagerándolas, llevándolas a lo grotesco, a la deformación por falta de compensación. Y así, la fabla caballeresca ocasional del don Quijote cervantino colonizará casi todos los parlamentos de su gemelo tarraconense; sus retóricos discursos de ordenación social y sus evocadoras fantasías caballerescas se inflamarán en incendiarias soflamas de esquizofrénico compulsivo, sin casi relación con la realidad del mo-

¹ Castro 1925: 139. Juan Valera 1928, 45, fue el primero en subrayar la preponderancia de la comunicación entre don Quijote y Sancho Panza sobre la acción narrativa.

² Castro 1957, 244; Blanco Aguinaga 1957, 341 s.; Sobejano 1977, 718.

³ Unamuno 2014, 527 s.

⁴ Bajtín 1989, 133 y 218 s.

mento. Las disertaciones del héroe cervantino surgían, en cambio, de su intento de traducir en clave de caballero su contingencia vital; su esfuerzo le permitía conjugar en la sinécdoque del puñado de bellotas la armonía y la generosidad de la comunidad de los cabreros con la utopía de la Edad de Oro (DQC I, XI), y comprender la velada convival de la venta de Palomeque, entre curas, oidores y ex soldados cautivos, como la representación plástica del debate sobre las armas y las letras (I, XXXVII–XXXVIII). El héroe de Avellaneda, en la estela del cervantino, no conseguirá remontarse más allá de la evocación de algunos episodios arquetípicos de los libros que le han sorbido el seso, el romancero o la épica clásica, asumiendo identidades cambiantes cada vez, por las que una vez será Aquiles (DQA, VIII), otra Bernardo del Carpio (VIII), otra Fernando el Católico (XXIV), otra el Cid (XXIX) y así sucesivamente.

El Sancho de Avellaneda, como el de Cervantes, comete prevaricaciones idiomáticas, recurre a los refranes, a veces alterándolos gravemente, y ensarta dobles sentidos en ristras interminables de ingeniosidades tan banales como prescindibles. Sus intervenciones van todas marcadas por la necesidad de lograr el efecto cómico, a expensas, a veces, del decoro del personaje. Decía Sigonio, y le hacía eco Speroni⁵, teóricos quinientistas del diálogo, que este “ha de seguir la verosimilitud que deriva del decoro y presentar a los personajes hablando según su dimensión y no de modo inconveniente a su status”⁶; y de modo inconveniente a su status parece hablar Sancho cuando teme que le habrían de echar “tan a galeras como las *Trecientas* de Juan de Mena”⁷, si la justicia viniera a saber que había comido la carne humana que le propone Bárbara la medianera; o cuando respeta el nombre correcto de Roldán⁸, habiendo él establecido previamente su propio nivel de memoria épica con un cómico “Girardo el furioso”⁹. En la configuración del personaje de Sancho, Avellaneda incurre, pues, en un exceso caracterizador que podemos apreciar también, entre otros ejemplos, en la incongruencia, ya señalada por Monique Joly¹⁰, que obliga a Sancho a usar la fórmula de inicio de las narraciones orales tradicionales “érase que se era, que nora buena sea”¹¹ para relatar un episodio de su vida, el de su venganza de los estudiantes que le han gastado una broma pesada.

⁵ Speroni 1596, 517.

⁶ Sigonio 1993, 167.

⁷ DQA, XXV, 562.

⁸ *Ibíd.*, VI, 295.

⁹ *Ibíd.*, 289.

¹⁰ Joly 1977, 494.

¹¹ DQA, XXV, 563.

Otro recurso dialogal recuperado por Avellaneda del repertorio cervantino hace hincapié en la visión deficiente del mundo de los dos compañeros que los incapacita para comprender lenguajes hipercodificados, como el de Bárbara la Mondonguera, cuyas proposiciones deshonestas no son entendidas por ninguno de los dos ambulantes (XXIII, XXVI y XXVIII). Es la misma incapacidad que manifestaba el don Quijote de 1605 ante las autobiografías apicaradas del ventero que le otorga la orden de caballería (I, III) o de los galeotes que tratan de moverlo a compasión con el relato de sus desgracias (I, XXII), sin obtener, tanto el uno como los otros, más que una serie de malentendidos por parte del caballero.

Esa tendencia hacia el exceso caracterizador que acabamos de ver en Sancho se aprecia también en su amo, tan enajenado por los libros de caballerías que a duras penas logra comunicar con los demás, sobre manera en el final del libro. El énfasis en el aspecto deficiente del oxímoron constitutivo de sus personalidades¹² y la insistencia en ello conducen a Avellaneda a sacar de sus casillas accanciales a los personajes, cuando por ejemplo hace que Sancho Panza se enfrente de palabra y de acción a un alguacil (XXIV), algo que el personaje cervantino nunca habría hecho; o cuando le abre una oportuna ventana en un muro —con una concepción espacial más propia de la comedia— para que pueda asomarse a ella y, llevado por un irrefrenable impulso comunicativo, dejar al don Carlos que está yendo a sus asuntos un recado verbal para el escudero de Tajayunque (XXXII). El ansia de prestación cómica lleva a Avellaneda a olvidar los límites del decoro espacial, exigido por Sigonio¹³ en los diálogos, igual que antes había olvidado los del decoro lingüístico. En la prosa del falsario prima el efectismo del diálogo por encima de la coherencia de los personajes¹⁴; sus protagonistas no tienen necesidad de actuar para ocupar el centro de la acción diegética; les basta con abrir la boca. El resultado es la cesión de sus privilegios de vectores de la trama a los deuteragonistas Álvaro Tarfe, don Carlos o el Archipámpano, que son quienes se encargan de montar las tramas oportunas para la actuación de los dos protagonistas¹⁵. El modelo, como sabemos, fructificará también en el *Quijote* de 1615, ya desde la llegada al palacio de los duques (I, XXXI), veintiocho capítulos antes de que don Quijote y Sancho tengan noticia de la publicación del

¹² Socrate 1974, 40 y 49.

¹³ Sigonio 1993, 187.

¹⁴ Alvarez Roblin 2014, 135 sostiene que Avellaneda utiliza el diálogo para reforzar los mecanismos cómicos de la trama.

¹⁵ *Ibíd.*, 82.

apócrifo. En el *Quijote* de Avellaneda, este desclasamiento de los protagonistas de actantes a hablantes los acerca más al estatuto dramático que al narrativo¹⁶.

En suma, Avellaneda usa el diálogo en función de caracterizador de los personajes para construir entidades efectistas, autojustificadas en su plenitud lingüística sin vínculos con la acción diegética, cargadas de individualidad, pero sin la profundidad ni la personalidad para afrontar desde varias posiciones los casos del mundo, como en cambio hacen los personajes cervantinos.

2. El *vestíbulo* de los diálogos

En lo que respecta a la estructura arquetípica del diálogo, Avellaneda tampoco suele respetar lo que Sigonio llama metafóricamente *vestíbulo* del diálogo¹⁷, o sea, la zona del texto que antecede al diálogo mismo en la que el narrador expone la identidad de los hablantes, las circunstancias de tiempo y lugar, y los motivos por los que se encuentran allí. En el libro de 1614 suele ser habitual que el narrador introduzca un nuevo diálogo con informaciones tan escuetas como las que topamos aquí:

Después de cena, llegaron otros dos clérigos, amigos de mosén Valentín, a su casa, a saber cómo le iba con los huéspedes; el cual les dijo:

—Por Dios, señores, que tenemos con ellos el más lindo pasatiempo (VII, 306).¹⁸

No se habrá dejado de notar que los personajes ni siquiera se saludan. Esta desatención por las circunstancias y las fórmulas del diálogo provoca que, por ejemplo, en el encuentro con el ermitaño y el soldado nos quedemos sin saber sus gracias hasta pasados tres días de camino en común, cuando un tanto extemporáneamente, después de que Sancho y el soldado hayan peleado, y don Quijote los haya convidado “a cenar aquella noche y otras dos que anduvieron juntos”¹⁹, por fin “don Quijote preguntó, antes de llegar a él [el lugar de Ateca], al ermitaño cómo se llamaba”²⁰.

La ausencia de *vestíbulo* también ocasiona alguna vez leves incongruencias temporales como la siguiente: en el desfile del catedrático de Alcalá, don Quijote es reconocido en el suelo por el autor de comedias, el cual, tras un breve diá-

¹⁶ Para Gilman 1951, 127 son “tipos definitivos” como los de la comedia.

¹⁷ Sigonio 1993, 165.

¹⁸ DQA, VII, 306.

¹⁹ *Ibíd.*, XIV, 407.

²⁰ *Ibíd.*, 408.

logo con el caído, encarga a un compañero que recupere a Rocinante y la adarga que le han sido sustraídos al yacente, cosa que el solícito actor consigue tras una discreta pesquisa que hubo de ocuparle su tiempo, nunca declarado por el narrador, el cual, impertérrito, vuelve a la situación anterior, con los elementos perdidos ya recuperados, y continúa la conversación entre el autor y don Quijote como si nada fuese (XXVII).

Hay, con todo, tres zonas del relato donde los vestíbulos adquieren importancia: dos de ellas son las que presentan los recibimientos y las burlas en los palacios de don Carlos (XII) y del Archipámpano (XXXII-XXXIII), porque en ambas ocasiones el protocolo de presentación de los varios personajes forma parte de la burla. Y así, por ejemplo, la llegada del gigante Bramidán de Tajayunque a casa de don Carlos (XII) va precedida de la explicación de la situación espacial —la puerta, la claraboya por la que se asomará el secretario, etc.— que permite la burla misma, de los efectos sobre los circunstantes y de la presentación del propio gigante.

En el *Cuento del rico desesperado*, la huida del soldado español de la casa de Japelín va acompañada de un desarrollo hipertrófico de los rituales de despedida entre él y los criados de la casa, con ofrecimiento de comida para el viaje y demás, para que, por contraste, el lector perciba la tensión del abusador de la parturienta (XV); lo mismo sucede con la despedida del propio Japelín, que sale en pos del adúltero sin percatarse de que su monólogo de marido vengador es recogido involuntariamente por uno de sus criados (XVI). En el *Cuento de los felices amantes*, la despedida de la priora de su venerada imagen de la Virgen, a la que encomienda el cuidado de las religiosas que ella culpablemente está abandonando, y el detalle de las llaves en el altar de la estatua (XVII) predisponen los elementos necesarios para la anagnórisis final y la revelación del milagro mariano (XIX): con esas llaves, a su retorno, la priora podrá cerrar definitivamente la puerta y tras ella su vacación pecaminosa, y podrá volver a la función rectora en la que ha sido suplantada, con paulatino envejecimiento incluido, por la propia Virgen.

En las novelas interpoladas, los vestíbulos, como hemos visto, adquieren una dimensión hipertrófica respecto al resto del relato, porque encierran en sí mismos resortes narrativos fundamentales para el desarrollo de la trama: el criado espía trasladará a la mujer de Japelín la desesperación con que se estaba yendo y unas motivaciones de la misma un tanto nebulosas, pero funcionales para el desesperado desenlace; la reconvencción final de la Virgen, a modo de amorosa acogida materna, responde a la culpable despedida de antes de la priora. Las cuatro escenas vestibulares encierran en la materialidad de unos objetos (la co-

mida para el español, el venablo de Japelín y las llaves por dos veces para la priora) una condición psicológica del personaje expresada por el rechazo o la aceptación de los mismos antes que por los parlamentos de despedida o saludo.

He de decir que tampoco Cervantes manifiesta una atención excesiva a la preparación de los diálogos, sobre todo en el *Quijote* de 1615, donde la preponderancia de episodios que se desarrollan en los interiores de las casas — consecuencia de la elección del cronotopo de la ciudad en vez del del camino, como en la primera parte— hace que las pláticas entre los personajes estén ya dotadas de un marco espacial y unas circunstancias motivacionales. Lo que, por otro lado, todo hay que decirlo, es también el caso del *Quijote* de 1614; solo que en el texto de Avellaneda la falta de vestíbulo, como acabamos de ver, ocasiona no pocas incongruencias, además de cierto mecanicismo en la composición del relato.

3. Pérdida de la triada dialogal

En el *Quijote* de Cervantes la escasa importancia del vestíbulo casi ni se percibe a causa de la omnipresencia del diálogo directo, un verdadero flujo continuo de parlamentos que comparten vivencias, al que según los accidentes del camino se van incorporando nuevos compañeros, aunque desde un discreto segundo plano respecto a los protagonistas. Además, esa función de marco que el vestíbulo propone a los diálogos en el *Quijote* de 1605 está garantizada por el primer elemento de lo que Claudio Guillén ha llamado “triada dialogal”²¹, es decir, la negociación previa entre amo y escudero sobre la verdadera identidad del elemento real que don Quijote ha sometido a su implacable reinterpretación caballeresca; le sigue la acción guerrera, normalmente acompañada aún por una cola de la polémica entre los dos viandantes; y se cierra el episodio con el corolario conversacional que la experiencia directa del mundo permite extrapolar. Pues bien, los dos elementos extremos de la triada —la negociación previa y el corolario final— están por lo general ausentes de los diálogos de Avellaneda; la locura de don Quijote y el exceso de credulidad de Sancho Panza, mucho menos crítico para con su señor que el de Cervantes, impiden que los dos se puedan concentrar en la esencia del objeto en discusión. Contribuyen también a ello el hecho de que la realidad que se les presenta a los dos apócrifos, en la mayoría de los casos, sea una realidad ya amañada por los otros personajes, empeñados en divertirse a costa de las alucinaciones caballerescas del manchego apócrifo. La prue-

²¹ En su lectura del capítulo I,VIII, en Rico 1998, 34.

ba del nueve nos la ofrece el *Quijote* de 1615, en que también desaparecen casi por completo los elementos extremos de la triada, justamente porque, por un lado, don Quijote ya no ve el mundo alterado en su esencia y, por el otro, porque la mayor parte de las aventuras ya posee en sí misma un cariz caballeresco que le dan quienes se divierten a costa de don Quijote y Sancho.

4. Los estilos del diálogo

Casi sin sentir, nos hemos ido adentrando en las características técnicas del diálogo, en su estructura predominante y su relación con la narración. En esa perspectiva, puede ser importante entender el uso que Avellaneda hace, en comparación con Cervantes, de los tres estilos fundamentales del diálogo: el discurso directo, el indirecto y el narrativizado²². Me ha parecido ver que, a este respecto, se produce una cesura en dos partes de la novela, dividida por los dos relatos interpolados; en la primera hay un manejo de los estilos bastante rígido, con separación neta entre un estilo y otro, sin que se entrelacen en casi ningún momento. Cuando el narrador presenta un diálogo en estilo directo, no retoma la palabra para filtrar la voz de los personajes, ni con el indirecto ni con el narrativizado; y viceversa, cuando está contando una plática en indirecto, no se deja tentar por la inmediatez del directo, aunque sí suele introducir algún narrativizado. En la segunda parte, tras las interpolaciones, la mezcla de los estilos es bastante más frecuente. Todo esto en un panorama dominado por el diálogo directo²³. Bien es verdad que hay unas pocas escenas dialogadas entre personajes secundarios contadas en indirecto o narrativizado, como el encuentro entre don Álvaro y el cura, tras la primera noche de este en casa de don Quijote; dice el narrador:

Entrados que fueron al aposento de don Álvaro, el cura se asentó junto a su cama y le comenzó a preguntar cómo le había ido con su huésped. A lo cual respondió contándole brevemente lo que con él y con Sancho Panza le había pasado aquella noche; y dijo que, si no fuera el plazo de las justas tan corto, se quedara allí cuatro o seis días a gustar de la buena conversación de su huésped; pero propuso de estarse allí más de espacio a la vuelta.

²² Mantengo la distinción tradicional entre discurso directo e indirecto y le añado la tercera categoría del discurso narrativizado de Genette 1989, 227–228. Genette 1998, 40, parece acoger en un primer momento la distinción en 7 niveles de McHale, pero a renglón seguido la abandona por escasa operatividad.

²³ Desde Gilman 1951, 139, se ha venido repitiendo que en Avellaneda predomina el estilo indirecto, cuando, en realidad, como decía, resulta evidente que el predominio en los estilos le corresponde al directo.

El cura le contó todo lo que don Quijote era y lo que con él le había acontecido el año pasado, de lo cual quedó muy maravillado; y, mudando plática fingieron hablaban de otro, porque vieron entrar a don Quijote, con cuyos buenos días y apacible visión se levantó don Álvaro y mandó aprestar los caballos y demás recado para irse. Entretanto, los alcaldes y el cura volvieron a dar de almorzar a sus huéspedes, quedando concertados que todos volverían a casa de don Quijote para partirse desde allí juntos.²⁴

La escena está contada en indirecto por corresponder más que a una confrontación de pareceres a un intercambio de informaciones, asimilables a las acciones que se cumplen con palabras, casi siempre contadas en indirecto, como la de los tratos acerca de la dormida y la comida en la venta del Ahorcado (IV), o la de los acuerdos programáticos para el desarrollo de la trama entre don Carlos y don Álvaro (XXXIV); pero, como digo, son pocas y para funciones específicas. Es cierto que, respecto al uso habitual en el *Quijote* de Cervantes, donde escenas análogas a estas habrían sido contadas con un empasto equilibrado de indirecto y directo, pueden parecer más abundantes, pero la realidad de los hechos es que el diálogo directo predomina en la mayor parte de los episodios del *Quijote* de Avellaneda.

Los relatos interpolados de Avellaneda muestran, a mi entender, una estructura narrativa más cuidada y elaborada que el resto del relato —lo veíamos ya hablando de los vestíbulos—; en la narración de las aventuras del hidalgo loco, en cambio, el desaliño lingüístico y estructural —la crítica lo ha señalado en múltiples ocasiones²⁵— pueden llegar a hacer dificultosa su lectura. Pues bien, la atracción de los relatos interpolados sobre la narración principal parece haber acarreado unas prácticas compositivas más rigurosas y equilibradas en la parte del relato que los sigue; en ellos, en efecto, se encuentra ya ese equilibrio y variedad entre los estilos que encontraremos en la segunda mitad de la novela y que encontrábamos habitualmente, dicho sea de paso, en todo el *Quijote* de Cervantes.

Como Cervantes, también Avellaneda, en la amalgama de estilo indirecto y directo, explota la potencialidad perlocutiva del segundo de producir efectos en el lector, con la inmediatez de la expresión colorida de Sancho con sus prevaricaciones o de don Quijote con su lenguaje arcaizante, y la fuerza ilocutiva del primero de transmitir las acciones que se cumplen con palabras, como hemos visto en el ejemplo de la visita matinal del cura a don Álvaro. De ahí que, tanto

²⁴ DQA, III, 244.

²⁵ Gómez Canseco 2000, 124.

en los textos de uno como en los del otro, el estilo indirecto encuentre su espacio privilegiado en los extremos del diálogo, ámbito de los acuerdos, los tratos o los planes de acción, y el directo en los núcleos del mismo.

La tardanza de Avellaneda en encontrar la fórmula de la amalgama entre los estilos revela cierta dificultad en el manejo de las técnicas narrativas; algo que se puede apreciar también en el modo en que usa el estilo narrativizado, o sea, aquél que cuenta los diálogos como si fueran acciones de los personajes. Esparcidos por el *Quijote* de 1614 hay múltiples ejemplos de uso vicario del estilo narrativizado para rehuir la narración de hechos y la presentación de diálogos directos. Con un ejemplo se entenderá mejor lo que quiero decir; en Ariza, camino de Zaragoza, como corolario a seis días de viaje, comenta el narrador:

por todos los lugares que pasaban eran en extremo notados, y en cualquiera parte daban harto que reír las simplicidades de Sancho Panza y las quimeras de don Quijote (VI, 285).

La extrema síntesis de la frase, casi formularia, le ahorra al autor la narración — se supone— de una gran cantidad de sucesos y de muchos diálogos en los que hubiera debido dar buena prueba de su inventiva para reproducir “las simplicidades de Sancho Panza y las quimeras de don Quijote” de las que habla; el hecho de que no lo haga y recurra al cómodo estilo narrativizado, con dejos de discurso autoritario —el efecto cómico no está mostrado, sino solo aseverado—, nos hace sospechar que en su perfil creador ese es su flanco más débil²⁶. En el *Quijote* de Cervantes no se halla un uso tan denso del discurso narrativizado; encontramos, cómo no, este tercer estilo del discurso, pero amalgamado habitualmente con el estilo directo para contar acciones de palabra. En cambio, en el *Quijote* de 1614, como decía hace un momento, este uso peculiar que ayuda al narrador a no mostrar (*showing*) los hechos y los diálogos de los personajes con la coartada de contarlos (*telling*) parece más bien abundante²⁷; en un rápido sondeo del texto, he contado una veintena de ejemplos análogos al del episodio de Ariza que acabo de analizar.

²⁶ Gilman 1951, 139; Durán 1973, 365.

²⁷ Ortega y Gasset 1975, 194 encuentra en el modelo *autóptico* del *Quijote*, que muestra más que narra (1975, 166), el prototipo del nuevo género literario.

5. Personajes anónimos

Este uso denso del discurso narrativizado no implica, como apuntaba antes, inversión técnica alguna por parte del narrador; más bien se la ahorra, mientras le garantiza el remiendo de los rotos del texto, con hilvanes de autoridad que calman su *horror vacui*. Comparables al uso denso del estilo narrativizado son las intervenciones de los personajes anónimos extemporáneos, que pululan por doquier en el relato; son personajes que aparecen una sola vez para realizar una intervención puntual, por lo general informativa, y luego desaparecen. Tienen, ellos también, una función de sutura de los rotos narrativos, en cuanto que con su acción consiguen dar continuidad a la lógica del relato, transmitiendo a otros personajes informaciones necesarias para la comprensión de la situación y capacitarlos a fin de que puedan intervenir; son de algún modo coadyuvantes de la acción de los actantes. He aquí un ejemplo: en la plaza de Sigüenza, don Quijote arenga a la plebe creyéndose Fernando el Católico; el corregidor que lo oye no sabe a qué atenerse, hasta que...

quiso Dios que estando en esta confusión llegasen a la plaza dos hidalgos mancebos de la ciudad, y, viendo el estado y corrillo que hacían al hombre armado toda aquella gente y el corregidor, llegándose a ellos, el uno les dijo:

—Han de saber vuestras mercedes que el armado que miran ha días que me causó la misma admiración que a todos les causa; porque habrá como un mes, poco más o menos, que pasó por aquí con el mismo traje que le ven, y posó en el mesón del Sol, do, viéndole yo y aquí el señor don Alonso a la puerta, llegamos a hablarle.²⁸

A renglón seguido el desconocido hace un rapidísimo repaso de las muchas locuras de don Quijote contenidas en el libro de 1605; después de lo cual, no volverá a intervenir y no volveremos a saber de él. Es un personaje ligado a una función puntual, específica, al servicio de otro personaje, el corregidor, el cual podrá injerirse en el asunto del caballero loco gracias a la información que le proporciona el anónimo viajero. He identificado hasta once interlocutores sin nombre con función de informadores: dos anónimos viandantes en dos diferentes momentos defienden el estatuto de realidad del mundo frente a las fantasías de don Quijote (IV; XXVI); un mancebo refiere a don Álvaro los motivos por los que don Quijote está aherrojado y listo para ser azotado por las calles de Zaragoza (IX); un anónimo sesteante pide información sobre don Quijote al ermi-

²⁸ DQA, XXIV, 546

taño (XIV); un paje del caballero benefactor cuenta quién es su amo a los felices amantes (XVIII); al mismo feliz amante uno de sus criados lo pone al tanto de la pena de sus padres por su desaparición (XIX); uno de los estudiantes pone en antecedentes al autor de comedias acerca de las locuras de don Quijote antes de que este llegue a la venta (XXVI); un clérigo tranquiliza a Sancho Panza sobre los efectos de su reciente conversión al islam (XXVII); un lacayo del Archipámpano cuenta las fechorías de don Quijote en Zaragoza (XXIX); dos locos casi sanos desengañan a don Quijote, por dos veces, acerca del castillo que no es sino el manicomio de Toledo (XXXVI).

Gracias a los anónimos remendones de descosidos lógicos, la trama se presenta como un todo único, coherente desde el punto de vista sintáctico, en el que todos los participantes terminan por poseer el mismo grado de información y la misma potencialidad de acción. El precio que el autor paga por ello es el de la conspicua presencia de personajes *monouso*, verdaderos cascarones vacíos, sin ni siquiera un nombre, cuya única función es la de hacerse promotores de la agnición de informaciones redundantes para el lector, bien que oportunas para algún personaje.

Cervantes no usa en todo el *Quijote* sino en un par de ocasiones estos parlamentos de personajes anónimos informadores de los demás: cuando el cura quiere saber quiénes son los dos enmascarados recién llegados a la venta de Palomeque interroga a uno de sus pajes, en el establo (I, XXXVI); más tarde, requerido por el capitán cautivo, indagará la identidad del oidor en diálogo con sus acompañantes (I, XLII). El recurso no es habitual en narrativa; un rápido cotejo de *El Lazarillo* (2000), el *Guzmán* (1987), *La Diana* (1996), el *Persiles* (2002) y la *Galatea* (1996) no me ha consentido identificar ni un solo ejemplo del fenómeno. Es, en cambio, frecuente en teatro, donde compensa, de algún modo, la ausencia de un narrador. En este sentido, no ha de ser casual que Cervantes recurra a lo que en otro trabajo he llamado *presentación oblicua* en la zona de su obra²⁹, la venta de Palomeque, donde la huella de las técnicas teatrales resulta más evidente. El uso que le dan los dos autores, como se ve, es muy diferente: Cervantes la utiliza como estrategia de interpolación de relatos secundarios, pues, haciendo intervenir en la resolución de sus tramas a un personaje de la trama principal, consigue que se note menos la resquebrajadura entre los textos; Avellaneda se sirve de ella para conseguir que don Quijote circule por la geografía patria, encontrando personajes con los que puede interactuar, asunto que

²⁹ Martín Morán 2014, 92–95.

Cervantes resuelve con el buen uso de los vestíbulos y una considerable dosis de inventiva.

La técnica del vestíbulo y la de la presentación oblicua constituyen las dos caras de la misma moneda, es decir, son dos variantes técnicas para una misma solución narrativa —la presentación de un nuevo personaje con el que el protagonista entrará en diálogo—; solo que una, el vestíbulo, va más ligada a la narración, por cuanto ha de ser el narrador el que presente *ex auctoritate* al recién llegado, y la otra, la presentación oblicua, al teatro, donde por falta de narrador han de ser los personajes en diálogo entre sí quienes presenten a su nuevo colega al público. El hecho de que Avellaneda prefiera la segunda a la primera confirma, si aún fuera necesario, su apego a las técnicas dramáticas; así como, por el contrario, el hecho de que Cervantes recurra a la presentación oblicua como elemento integrador de las interpolaciones, conservando el vestíbulo para la historia principal, pone de manifiesto, una vez más, la rica gama de técnicas literarias provenientes de diferentes géneros usadas por él en la composición del *Quijote*.

6. Recuerdos de una vida mejor

En los parlamentos de estos personajes anónimos de Avellaneda, para presentar a don Quijote, se refieren de vez en cuando a las aventuras del *Quijote* de 1605, con lo que nos hallamos ante la curiosa situación de que el Avellaneda que arremete contra Cervantes desde el prólogo y también desde dentro de su texto se ve obligado a reconocer su autoridad y preeminencia en la conformación de la personalidad de los personajes. A menudo encontramos también los recuerdos de su pasado cervantino en boca de los protagonistas, sobre todo en la de Sancho; de tal modo, los diálogos de los personajes contribuyen a dar autoridad a la versión de Avellaneda, al buscar legitimidad para su presente en los hechos de 1605, mientras, de reflejo, se la van reconociendo, también ellos, al alcalaíno. El diálogo actúa como elemento estructurador del relato, con proyección externa hacia la obra cervantina, en este caso, o con rememoración interna, como en el caso de los personajes anónimos o en el de las series de episodios evocadas normalmente por Sancho, en 1605 en 1614 y en 1615, que sirven como estrategia mnemotécnica para el lector y como índice alternativo basado en la analogía temática de todas las aventuras de don Quijote, en el que las de Avellaneda están en el mismo nivel que las de Cervantes. Esta parece ser la intención de Avellaneda y esa es la que prima, de nuevo, por encima de la coherencia narrativa, como muestra el caso más clamoroso de desmemoria de don Quijote y Sancho, los

cuales recuerdan únicamente el robo del rucio por Ginés de Pasamonte y no la recuperación del mismo (I, II y *passim*)³⁰, episodios con igual relieve en el *Quijote* cervantino ya desde la segunda edición de 1605, que es la que parece haber leído Avellaneda³¹.

7. El personaje colectivo. Anonimato y seudonimato

El anonimato de los personajes de Avellaneda se manifiesta también bajo forma de comunidad momentánea de ilustres desconocidos, constituida en torno a don Quijote para disfrutar de sus locuras. “Dieron todos una gran risada”, con sus diferentes variantes, es una frase recurrente en la obra³², por la que esa comunidad muestra su beligerancia burlona hacia el orate hidalgo, mientras sus miembros se identifican con un solo sentir excluyente³³. El personaje colectivo, frecuentemente anónimo, reviste gran importancia en el esquema narrativo de Avellaneda, que prevé la confrontación del individuo con la sociedad, en un momento de sanción final comunitaria al desvío individualista y libertario. Frente a la parcial amoralidad del *Quijote* cervantino, que deja libres a los galeotes y sin castigo muchas fechorías de don Quijote, en el libro de Avellaneda a cada infracción le corresponde su correctivo³⁴, o con prisión o con palos o con risas colectivas; las instituciones sociales y la jerarquía de valores quedan así definitivamente afirmadas frente a la deriva heterodoxa, así sea la de un pobre loco y un patán medio tonto.

En el *Quijote* de 1605 raramente el hidalgo se encuentra frente a una comunidad de burladores y, cuando sucede, nunca la burla tiene a la pareja protagonista como único objeto; en la disputa por el baciuelmo (I, XLIV–XLV), por ejemplo, el segundo barbero resulta tan burlado como don Quijote y Sancho. Cuando un corifeo trata de oponerse al caballero con la parodia, como en la aventura de los mercaderes de Toledo (I, IV), abre en realidad un espacio de diálogo en el que don Quijote interactúa con la comunidad, reaccionando contra la exclusión, por

³⁰ Para evitar recordar la cobarde huida de Pasamonte ante Sancho, asegura Martín Jiménez 2005, 114, antes de usar el dato como un argumento más en pro de su tesis sobre la identidad de Avellaneda.

³¹ Si tuviera razón Aylward 1989, 10 cuando dice que Avellaneda imitó solo los 22 primeros capítulos de la primera parte cervantina –lo que a él le sirve para reivindicarlo como autor-, el olvido estaría justificado.

³² Alvarez Roblin 2014, 6 subraya el carácter mecánico de la risa en Avellaneda.

³³ Calabrò 1987–88, 93; Iffland 1999, 241–242.

³⁴ Durán 1973, 369.

más que los argumentos sean tan contundentes como para dejar baldado al buen hidalgo. Las puestas en escena como la de la princesa Micomicona (I, XXIX) no tienen la finalidad de escarnecer al loco andante, sino la de procurar su bien; incluso las burlas en casa de los duques (II, XXXI-LIV) —y con esto nos trasladamos a 1615— o en la de Antonio Moreno (II, LXII) en Barcelona van por la dirección de la diversión eutrapélica de miembros de la élite social que no encierran a don Quijote en una jaula segregadora. Algunos personajes entran en la zona de exclusión del protagonista, como doña Rodríguez (II, XLVIII); o el paje Tosilos enamorado de su hija que se niega a combatir con el caballero, pues remediará los males de la doncella casándose con ella (II, LIV); o el propio duque, cuando exige a los criados del vejatorio lavado de barbas que el mismo servicio que han hecho a don Quijote se lo hagan también a él (II, XXXII). En lo que toca a Clavileño (II, XL–XLI), es cierto que la comunidad de burladores no deja resquicio para que otro infiltrado habite el espacio del chivo expiatorio, pero el montaje que le proponen al caballero termina por convertirse en una gran aventura para él, pues no lo vive absolutamente, como tampoco Sancho Panza, como un rebajamiento, sino más bien lo contrario.

En suma, la diferencia fundamental entre la risa cervantina y la de Avellaneda, como bien ha visto James Iffland³⁵, consiste en que la de los personajes de Cervantes es pluridireccional y emancipadora, mientras que la de Avellaneda es unidireccional y correctiva. Tras la “grandísima risada” del coro de personajes opuestos a don Quijote y Sancho, percibimos la voluntad de afirmación de la jerarquía de valores de la sociedad o, si se prefiere, los de la contrarreforma³⁶ o los de la aristocracia³⁷, pero también percibimos una cuestión técnica banal: conseguir individualizar a los personajes implica la construcción de una personalidad, de un carácter capaz de diferenciarse de los demás por sus decisiones y sus proyectos, y Avellaneda no parece tener las capacidades creativas necesarias para ello; no hay más que ver el tratamiento reductor que aplica a los dos entes ya formados por Cervantes, convertidos por él en poco más que dos pobres figuras de guiñol. Esa podría ser la explicación para la persistencia del anonimato en categorías enteras de personajes del falsario; no solo los integrantes de los muchos coros que encontramos en su texto, sino también los múltiples informadores extemporáneos *monouso* de los que ya hemos hablado. En paralelo con la tendencia al anonimato de los personajes, se aprecia también el empuje hacia lo que podríamos llamar el *seudonimato*, o sea, la identificación de algunos perso-

³⁵ Iffland 1999, 574.

³⁶ Gilman 1951, 84.

³⁷ Iffland 1999, 580 y *passim*.

najes de los que nunca se viene a conocer la verdadera identidad únicamente por un seudónimo, como el Archipámpano, del que solo sabemos que es un gran señor de la corte, o bien por un nombre antonomástico, como el titular que recibe en su casa a don Quijote y Sancho Panza, o el corregidor, la gallega, el ventero, los alguaciles, el carcelero, etc. Son personajes sin características individualizadoras, sin hálito vital propio, reducidos a su capacidad de acción según esquemas preestablecidos, que recuerdan mucho a los personajes del entremés y no solo por sus oficios arquetípicos.

8. Focalización interna colectiva e individual

En el *Quijote* de 1614, la no individualización de los personajes obliga a reflejar reacciones grupales, muchas veces inverosímiles por la pretensión de homogeneidad de la respuesta de todo un grupo, en una focalización colectiva, interna incluso a veces, que subraya el conflicto del individuo con la sociedad. Esta es la reacción del coro, articulado raramente en dos grupos, ante la vista de don Quijote en una de las ventas del camino:

Toda la gente se quedó pasmada de oír lo que el armado había dicho, y no sabían a qué se lo atribuir: unos decían que era loco, y otros no sino algún caballero principal.³⁸

En los dos *Quijotes* de Cervantes, en cambio, las focalizaciones colectivas no abundan y sobre todo no tienen el valor sistemático que tienen en Avellaneda; a veces encontramos una reacción de todo un grupo, por ejemplo, en la aventura de los mercaderes de Toledo aludida antes:

Paráronse los mercaderes al son destas razones, y a ver la estraña figura del que las decía; y, por la figura y por las razones, luego echaron de ver la locura de su dueño; mas quisieron ver despacio en qué paraba aquella confesión que se les pedía, [...] ³⁹

pero no llega a explicar todo el episodio, pues, por lo general se limita a dar forma a la admiración del coro frente a las extravagancias de don Quijote. Esta probablemente sería otra de las claves de la diferencia entre los dos autores: para Cervantes, la clave de la actitud de los demás personajes para con don Quijote y Sancho Panza es la admiración —y, a veces, la diversión compartida—; para Avellaneda, en cambio, la risa y la reprobación. En Cervantes la reacción de los

³⁸ DQA, XXIII, 531.

³⁹ DQC I, IV, 68.

otros ha de servir como resorte de la coparticipación y, por tanto, como aglutinante de la experiencia en común, y en Avellaneda, para sancionar el desvío del loco y el tonto. En Cervantes es el motor del dialogismo de la novela; en Avellaneda, el final previsible de un espectáculo farsesco.

Abundan, en cambio, en el *Quijote* de 1605 y en el de 1615 las focalizaciones internas individuales, por las que el narrador presta su voz a la expresión de la vivencia de cada uno de los personajes, con todo lujo de variaciones y evoluciones según el desarrollo de la acción. Sus intervenciones con los demás, de palabra y de hecho, dependen de esa elaboración personal de los sucesos. En la primera venta, tras la batalla entre don Quijote y los arrieros, el ventero hace sus consideraciones desde una focalización interna:

No le parecieron bien al ventero las burlas de su huésped, y determinó abreviar y darle la negra orden de caballería luego, antes que otra desgracia sucediese⁴⁰.

El dialogismo intrínseco del *Quijote* de Cervantes se funda precisamente en la capacidad de expresión de esas vivencias individuales en los diálogos, pero también en las focalizaciones internas en los personajes por parte del narrador, como elementos necesarios para la dialéctica de pareceres y experiencias. En cambio, en Avellaneda, el conflicto queda reducido a la expresión de una única posición comunitaria censoria, y a veces vejatoria, de los hechos y dichos de los protagonistas. La potencia de la voz de los personajes cervantinos es tal que llega a colonizar la voz del narrador con las focalizaciones internas individuales; ese vigor de la voz de los personajes se patentiza además en la impregnación de la voz del narrador en los registros de don Quijote y Sancho; al final de la aventura de la liberación del niño Andrés, el narrador pone su sello irónico: “desta manera deshizo el agravio el valeroso don Quijote”⁴¹. Esta doble capacidad camaleónica del narrador cervantino, que puede tanto bucear en la mente de los personajes como apropiarse de sus modos de decir, no la tiene el de Avellaneda. Es más, por no tener, no tiene ni siquiera la capacidad de adoptar la distancia irónica, tan característica, del *alter ego* de Cervantes. En suma, la riqueza de modulaciones de la voz, de registros lingüísticos, de intenciones de la palabra, de voces que se escuchan en los diálogos de Cervantes está casi del todo ausente del texto de Avellaneda, caracterizado más bien por su monologismo, tan mar-

⁴⁰ DQC I, III, 59–60.

⁴¹ *Ibíd.*, 67

cado que hay quien niega que en el libro haya ningún diálogo verdadero, sino solamente una larga serie de monólogos⁴².

9. Conclusiones

El protagonista de Avellaneda casi siempre se las tiene que ver con un grupo, con la sociedad y su jerarquía de valores, con un estado de opinión; detrás de ese personaje colectivo y sus reacciones uniformes, o incluso divididas, está la invitación al lector a identificarse con el punto de vista comunitario. El protagonista de Cervantes raramente afronta reacciones colectivas, porque para el alcaíno lo importante es la relación de los personajes entre sí, con los códigos culturales de la época y con otras visiones del mundo, como las del Caballero del Verde Gabán, Roque Guinard o el morisco Ricote. Frente a la focalización colectiva de Avellaneda, que enfrenta al personaje con la sanción social, Cervantes prefiere la focalización individual, con la que asienta la acción en una dimensión psicologizada que anticipa la que caracterizará a la novela moderna.

A su lado, los protagonistas de Avellaneda solo tienen personajes anónimos u ocultos bajo pseudónimos, seres con función, pero sin personalidad. Las voces están escasamente moduladas, llegando a ser imposible distinguir entre, por ejemplo, las voces del Archipámpano la del titular o la de don Carlos. A decir verdad, tampoco la voz del narrador se modula, si no en contadas ocasiones, con las tonalidades irónicas o la estilización paródica tan características del narrador cervantino.

Este censo de personajes limitados en sus capacidades y funciones no favorece, desde luego, los intercambios dialogales existenciales, en los que los interlocutores ponen en juego su identidad profunda y que son característicos del *Quijote* de Cervantes, según Cerezo Galán⁴³.

En fin, todo parece conspirar para que los protagonistas de Avellaneda permanezcan encerrados en su caparazón individualizador. Son los deuteragonistas los que deciden la evolución de la trama y no ellos; si su personalidad tenía que manifestarse en las decisiones y las elecciones, como quería Aristóteles⁴⁴, su casi total ausencia de iniciativa revela que su autor no los quiso o no los supo hacer multidimensionales, redondos, pues le bastaba que fueran planos, con capacidad actancial reducida y dotes de parlanchines compulsivos. El exceso caracterizador al que Avellaneda parece haberlos sometido termina por encerrarlos

⁴² Gilman 1951, 127 y 131; Durán 1973, 365.

⁴³ Cerezo Galán 2006, 273.

⁴⁴ *Poética* 6, 1450b; 13, 1454a.

en un papel estereotipado, de prevaricadores del buen lenguaje, con una visión deformada del mundo que divierte a los demás y ayuda al autor a montar escenas de claro sabor entremesil. La teatralidad del *Quijote* de Avellaneda parece evidente en la construcción de personajes que dimiten de actantes para ser casi en exclusiva parlantes, en la concepción de ciertos espacios diegéticos, como la oportuna ventana por la que Sancho comunica con don Carlos, en la abundancia de personajes anónimos informadores extemporáneos de los demás, en el uso del personaje colectivo a modo de coro sancionador de la acción de los protagonistas.

Avellaneda, no está de más recordarlo ahora, parecía muy consciente de la dimensión teatral de su texto. Ya en el prólogo lo define como comedia a la que ha dado tonalidades de farsa cuando confiesa que quiso “entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza”⁴⁵. Más aún: reclama esa condición teatral como fundamental para la novela, género literario del que parece cultivador consciente cuando extiende el juicio al *Quijote* de Cervantes con la tan citada frase “como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha”⁴⁶. Ortega⁴⁷, tres siglos más tarde, le dará la razón, al proponer aquel axioma según el cual la novela nace llevando dentro el aguijón de la comedia. De modo que nada nos cuesta reconocerle al plagiario una visión exacta del nuevo género literario, capaz de identificar una de sus condiciones esenciales de existencia; solo que a la hora de plasmar en su texto su innovadora concepción del relato no consigue ir más allá de la asimilación retrógrada de algunas técnicas dramáticas que terminan por desvirtuarlo como ejemplo de la nueva tendencia narrativa; en Cervantes, en cambio, ese mismo bagaje técnico adquiere una proyección revulsiva en la elaboración de un nuevo instrumento de comprensión del mundo que tardará aún dos siglos en afirmarse bajo la forma de la novela moderna.

⁴⁵ DQA, 197.

⁴⁶ *Ibid.*, 195.

⁴⁷ Ortega 1975, 105.