

EL COLOQUIO DE TODOROV Y CERVANTES EN *EL COLOQUIO DE LOS PERROS*

*A Dialogue between Todorov and Cervantes
on The Conversation of the Dogs*

Licet GARCÍA SIMÓN¹ y Frank OTERO LUQUE²
Florida International University (U.S.A.)

Resumen

En el presente trabajo analizamos el aspecto fantástico de *El casamiento* y de *El coloquio de los perros* a la luz de las teorías sobre el género fantástico de Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970) y de David Roas («La amenaza de lo fantástico», 2001). Nos interesan las ideas de Roas especialmente en la medida en que valoran y, al mismo tiempo, problematizan la teoría de Todorov. Nuestro análisis explora la tensión que se establece al interior del texto cervantino entre lo real y lo imposible, con el propósito de ilustrar las nuevas posibilidades interpretativas y los nuevos sentidos sobre el género fantástico que la teoría contemporánea le ofrece al lector actual. La tensión que producen las lecturas posibles ilustra perfectamente las subdivisiones de género que Todorov habría de proponer tres siglos más tarde: lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico.

Palabras clave: fantástico, real, imposible, Cervantes, Todorov

Abstract

In this paper we analyze the fantastic element in Cervantes' *El casamiento engañoso* (The Deceitful Wedding) and *El coloquio de los perros* (The Conversation of the Dogs or Dialogue between Scipio and Berganza) under the light of Tzvetan Todorov's literary theory on the fantastic genre in his *Introduction à la littérature fantastique* (1970), contrasting it with David Roas' thoughts on the same topic in

1 All But Dissertation (ABD) in Spanish. Correo electrónico: lgarc061@fiu.edu. Deseo agradecer el respaldo financiero de FIU Graduate School Dissertation Year Fellowship (DYF) que me ha permitido finalizar el presente proyecto académico.

2 Doctor of Philosophy in Spanish. Correo electrónico: foter002@fiu.edu. Fecha de recepción del artículo: 3 de octubre de 2017. Fecha de aceptación: 9 de mayo de 2018.

his essay titled «La amenaza de lo fantástico» (2001). We are interested in Roas' ideas in particular, because this scholar values and yet challenges Todorov's theory. Bearing both perspectives in mind, here we explore the tension that the Cervantes' texts under scrutiny create between real and impossible situations, in order to illustrate new interpretative possibilities of the fantastic genre that contemporary literary theory allows the reader nowadays. The tension that Cervantes' texts produces in the contemporary reader due to the several possible interpretations such texts offer, perfectly illustrates the subdivisions that Todorov would set forth three centuries later: the marvelous, the uncanny, and the fantastic.

Key words: fantastic, real, impossible, Cervantes, Todorov

*Che chi prende diletto di far frode,
Non si de' lamentar s'altri Tinganna.
(Aquel que disfruta engañando
no debería quejarse si otros lo engañan.)*

Francesco PETRARCA

INTRODUCCIÓN

El coloquio de los perros es un cuento imbricado en otro, titulado *El casamiento engañoso*. Ambos forman parte de un compendio de cuentos de Miguel de Cervantes Saavedra, publicados bajo el título de *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento* (1613). En *El casamiento*, el alférez Campuzano acaba de concluir un tratamiento de baños de vapor —«cuarenta sudores»— para combatir una enfermedad venérea. A la salida del hospital, se encuentra casualmente con un amigo, el licenciado Peralta, quien lo invita a su casa. Allí Campuzano le narra los pormenores de su desafortunado matrimonio con Estefanía de Caicedo, y también le cuenta sobre cierto acontecimiento por demás extraordinario: la conversación sostenida entre dos perros que él habría escuchado durante la penúltima noche de su estadía en el hospital. Campuzano le comenta a Peralta que ha transcrito fielmente la plática de los canes, y le extiende la transcripción para que la lea. El amigo, escéptico, acepta leer el manuscrito, pensando probablemente que la enfermedad, los efluvios del mercurio, o ambos, han afectado la cordura de Campuzano (314-24).³ Por otro lado, Berganza y Cipión, los protagonistas de *El coloquio*, son dos canes que poseen la fa-

3 Miguel de Cervantes Saavedra [1883] *Novelas ejemplares*. Leipzig: F.A. Brockhaus.

cultad de razonar y de hablar. Ellos tienen un largo diálogo en el que Berganza le relata su vida a Cipión. En la línea de la novela picaresca, salen a relucir los diversos amos que Berganza ha tenido y Cervantes, por boca de los canes, comenta sobre las clases sociales que tales amos representan.

En el presente trabajo analizamos el aspecto fantástico de *El casamiento* y de *El coloquio* a la luz de las teorías sobre el género fantástico de Tzvetan Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*, 1970) y de David Roas («La amenaza de lo fantástico», 2001). Nos interesan las ideas de Roas especialmente en la medida en que valoran y, al mismo tiempo, problematizan la teoría de Todorov. Nuestro análisis explora la tensión que se establece al interior del texto cervantino entre lo real y lo imposible (entendiendo por imposible aquello que transgrede las leyes físicas y nuestra idea sobre el funcionamiento del mundo), con el propósito de ilustrar las nuevas posibilidades interpretativas y los nuevos sentidos sobre el género fantástico que la teoría contemporánea le ofrece al lector actual. Con ese objetivo, resaltaremos tres posibilidades de lectura que generan tensión: 1) que los canes realmente hablan por intervención divina, o por milagro; 2) que Campuzano ha tenido un sueño o una alucinación; y 3) que el hecho insólito rompe los esquemas de la realidad y que es imposible encontrarle una explicación racional. Como puede apreciarse, la tensión que producen las referidas lecturas posibles ilustra perfectamente las subdivisiones de género que Todorov habría de proponer tres siglos más tarde: lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Nuestro propósito es ampliar las posibilidades interpretativas de los textos cervantinos aquí tratados, cuya capacidad de re-actualización demuestra que son inagotables, mediante la aplicación de las herramientas que ofrece la teoría contemporánea del género fantástico. La precocidad de Cervantes no ha pasado inadvertida para los críticos del siglo XXI. Por ejemplo, Joseph Hillis Miller incluso ve en *El coloquio* una obra posmoderna («El coloquio de los perros como narrativa posmoderna», 2008); sin embargo, esta apreciación es un anacronismo (Maestro, 2010: 310). No obstante reconocemos la vigencia de los referidos textos, de ningún modo pretendemos sugerir que Cervantes haya teorizado, *avant la lettre*, sobre las subdivisiones que plantea Todorov.

1. LO FANTÁSTICO

En *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Todorov estudia la literatura fantástica desde distintos niveles, tales como el enunciado, la enunciación, la sintaxis y la semántica; y establece que lo fantástico no se define

simplemente por aludir a un mundo que no es fiel a la realidad, ya que precisa, además, de la vacilación del lector ante un hecho inexplicable. El teórico búlgaro-francés argumenta que lo fantástico es un género siempre evanescente que colinda con dos géneros vecinos pero distintos: lo maravilloso (cuando lo sobrenatural es aceptado sin explicación porque se produce en un espacio que se rige por leyes sobrenaturales), y lo extraño (cuando lo sobrenatural recibe una explicación racional al final del relato):

[L]o fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la «realidad», tal como ésta existe para la opinión común. Al final de la historia, el lector, si no lo ha hecho el personaje, toma, sin embargo, una decisión, opta por una u otra solución, y por ello se aleja de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso. Lo fantástico lleva pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. (Todorov, 2001: 65)⁴

Según la teoría de Todorov, una obra como *Amadís de Gaula*, clasificable como literatura maravillosa, era percibida por una gran parte del universo lector como real y no fantástica (entendiendo lo fantástico en el sentido tradicional, pre-todoroviano) debido al paradigma de realidad que se barajaba en el siglo XVII, en tanto que en la actualidad percibimos lo fantástico como aquello que no calza dentro de lo que consideramos real y que destruye nuestra idea de realidad.⁵ Sin embargo, en el siglo XVII ni siquiera se manejaba el concepto de lo fantástico. Recién a partir del siglo XVIII, el racionalismo se convirtió en el paradigma explicativo del mundo y lo «desencantó». De este modo, la literatura fantástica surge por oposición a un universo newtoniano y mecanicista, concebido como una máquina que funciona observando las leyes físicas. Pero hasta antes de ese momento —y es esto lo que evidencia la originalidad del pensamiento cervantino— habían convivido armónicamente y, más o menos integradas, tres explicaciones de lo real: la religión, la superstición y la ciencia.

4 Citamos en este ensayo la traducción al castellano recogida en la compilación de David Roas, *Teoría de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, donde el texto de Todorov aparece bajo los epígrafes «Definición de lo fantástico» y «Lo extraño y lo maravilloso», pp. 47-83.

5 Percibimos lo fantástico como un «no puede ser, pero es.» (Borges, «El reloj de arena», citado en Roas, 2001: 14).

Durante el siglo XVI proliferaron obras que, combinando ciencia y religión, atestiguaban la existencia efectiva de numerosas manifestaciones de lo extraordinario y lo sobrenatural. Los libros de prodigios, las misceláneas y los tratados de demonología aceptaban la existencia efectiva de tales fenómenos (Roas, 2001: 15). En el tiempo en que Cervantes escribe *El coloquio* el imaginario colectivo estaba dominado por la credulidad en lo sobrenatural. Si bien los fantasmas, los milagros, los duendes y otros fenómenos sobrenaturales eran vistos como extraordinarios, no se consideraban imposibles porque, sencillamente, eran parte de la concepción de lo real. En materia religiosa, por contraste, en el siglo XVII el individuo no tenía la libertad de elegir entre creer o no creer, pues estaba obligado a hacerlo o pagar la rebeldía con la muerte. No fue sino hasta el siglo XVIII, en que la fe y la razón empezaron a excluirse mutuamente y, aunque prevaleció la última, hubo libertad de culto.

2. EL PACTO FICCIONAL

En *El casamiento*, antes de empezar a leer la transcripción del supuesto diálogo entre los canes, el licenciado Peralta comenta que «por ser escrito y notado del buen ingenio del señor alférez, ya le juzgo por bueno.» (324) Es decir, Peralta parte de la premisa de que el texto es producto de la inventiva de Campuzano y está dispuesto a leerlo en esos términos. De entrada, Cervantes exime a Peralta de la necesidad de contrastar el relato con la realidad, porque el personaje sabe que va a ingresar a un mundo ficcional. De la misma manera en que Campuzano lo hace con Peralta, Cervantes nos invita a sumergirnos en un mundo semántico autocontenido (diégesis) y a que suspendamos temporalmente nuestra incredulidad. La actitud de Peralta (lector ficticio) representaría la percepción de un lector auténtico, puesto que el acto de leer un texto de ficción, sea o no fantástico, supone el establecimiento de un pacto de ficcional con el narrador: «The reader of the *Exemplary Novels* will already have accepted it as fiction, and this is the position towards which Peralta has moved» (Riley, 2005: 94). Peralta también cumple la función de catalizador de un efecto de *mise en abîme* muy sui generis, en el que la ficción se «traga» al lector real:

The *Coloquio de los perros* is a spoken dialogue that has been written down by the alférez; it is read by the Licenciado Peralta, silently, while its author sleeps. The sleep lasts exactly as long as the reading, and no longer. While we read, then, and for as long as we continue to read, Peralta is reading, and Campuzano is sleeping. We read Peralta reading, and that is the only way we can read the *Coloquio*; just as we can read the *Coloquio* only while

Campuzano is asleep, as if we, like the dogs, were produced by his delirium. (Dunn, 1996: 102)

En el plano oral, de manera análoga a lo que hace Peralta ante el manuscrito, los «subpersonajes» (si cabe el término) también suscriben un pacto ficcional. Por ejemplo, el pragmático Cipión insta a Berganza a dejar en suspenso las disquisiciones acerca de si los perros pueden o no razonar y hablar, y lo exhorta a que aprovechen las facultades que poseen: «[N]o hay para qué ponernos a disputar nosotros cómo o por qué hablamos... no sabemos cuánto durará esta nuestra ventura, sepamos aprovecharnos della y hablemos toda esta noche.» (326) Asimismo, cuando Berganza le cuenta a Cipión el chiste sobre los médicos, según Jannine Montauban el primero «adviert[e] acerca de la necesidad de suspender el escepticismo para disfrutar la historia que viene a continuación. Esta advertencia está dirigida tanto al narratorio de la ficción oralizada (Cipión), como al narratorio de la ficción escrita (Peralta) y a los propios lectores [...] [E]l chiste de Berganza zanja todo posible reproche ‘realista’ por parte de Cipión, Peralta y del propio lector.» (Montauban, 2009: 393)

Al ilustrar, ejemplificar y problematizar en varios niveles el tema de la actitud del lector ante el texto, Cervantes no sólo prelude el concepto de ‘pacto ficcional’ que se cristalizará a finales del siglo XX, sino que distingue entre la suspensión voluntaria de la incredulidad, que todo texto de ficción exige, y la percepción de ‘lo real’ en el texto (diégesis), después de haber aceptado dicho pacto. Una vez que Peralta acepta el pacto ficcional, debe enfrentarse (y nosotros, los lectores, con él) a la verosimilitud interna del texto que lee. En el caso del *El coloquio* (que es un texto fantástico tanto para Peralta como para nosotros mientras dura la ambigüedad), la exigencia de verosimilitud, como advierte Roas en estos casos, «es doble puesto que debemos aceptar —creer— algo que el propio narrador reconoce, o plantea, como imposible» (Roas, 2001: 25).

3. LA VACILACIÓN

De acuerdo con Todorov, el género fantástico requiere que se cumplan tres condiciones. «En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados». Más aún, «esta vacilación puede ser también experimentada por un personaje; así, el papel del lector está, por decirlo de algún modo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está

representada, se convierte en uno de los temas de la obra». Sucede, pues, que «en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje». Finalmente, el lector «deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación ‘poética’.» Enseguida, Todorov aclara que «[e]stas exigencias no tienen un valor idéntico», puesto que «[l]a primera y la tercera constituyen verdaderamente el género» (Todorov, 2001: 56).

Todorov plantea la vacilación como *conditio sine qua non* para que se materialice lo fantástico: «Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural» (Todorov, 2001: 48). Hay vacilación tanto en *El casamiento* como en *El coloquio*. Aunque Peralta acepta suspender temporalmente su incredulidad y suscribe un pacto ficcional cuando accede a leer el cuento; hasta antes de ese momento ha vacilado: «Por amor de Dios, señor alférez, que no cuente estos disparates a persona alguna, si ya no fuere a quien sea tan su amigo como yo... ¡Cuerpo de mí! —replicó el licenciado— ¡Si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el de Isopo [Esopo], cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros!»⁶ (6) El lector real es obligado a vacilar en múltiples niveles. Vacila primero, al igual que Peralta, acerca de la verosimilitud del relato que Campuzano ha escrito. Luego, vacila constantemente mientras lee a Peralta quien lee *El coloquio*. Los mismos canes (que son, a un tiempo, protagonistas y narradores) vacilan sobre su nueva condición: «[S]i a nosotros nos parece ahora que tenemos algún entendimiento y razón... y que, aunque le tocamos con las manos, no le habemos de dar crédito hasta tanto que el suceso dél nos muestre lo que conviene que creamos» (361).

Por otra parte, David Roas celebra a Todorov por haber definido el género fantástico, pero cuestiona que éste dependa de un momento de vacilación:

[L]a vacilación no puede ser aceptada como único rasgo definitorio del género fantástico, puesto que no da razón de todos los relatos que suelen clasificarse como tales (y no hay duda de que Drácula es uno de ellos). Por contra, mi definición incluye tanto los relatos en los que la evidencia de lo fantástico no está sujeta a discusión, como aquellos en los que la ambigüedad es irresoluble, puesto que todos plantean una misma idea: la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable. (Roas, 2001: 18)

6 La expresión «el tiempo de Maricastaña» equivalente a decir «los tiempos de Matusalén».

Es pertinente aclarar que Roas no rechaza la idea todoroviana de que la vacilación sea una de las características principales de muchos relatos fantásticos. Su incomodidad (y la de otros críticos) tiene que ver con el hecho de que Todorov defina lo fantástico de una manera tan restrictiva que deja fuera del género un sinnúmero de obras en las que no es posible la vacilación, simplemente porque lo imposible no puede ser ni racionalizado ni puesto en duda. Tampoco Todorov toma en cuenta que la duda siempre conduce a conclusiones dispares, determinadas por lo que cada quien entiende por racional o sobrenatural.

Después de haber leído *El coloquio*, Peralta ratifica su escepticismo original: «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado...» (372) Por otro lado, no queda resuelto el motivo por el cual Berganza y Cipión son capaces de razonar y de hablar, ya que no se confirma que estos perros sean hijos de la Montiel ni que hayan sido convertidos en animales por un maleficio de la Camacha:

[D]icen los que más saben que no era otra cosa sino que ellas [las brujas]... atraían los hombres... sirviéndose dellos en todo cuanto querían, que parecían bestias. Pero en ti, hijo mío [dirigiéndose a Berganza], la experiencia me muestra lo contrario: que sé que eres persona racional y te veo en semejanza de perro, si ya no es que esto se hace con aquella ciencia que llaman tropelía, que hace parecer una cosa por otra. Sea lo que fuere... (354)

El propio Cipión opina que «grandísimo disparate sería creer que la Camacha mudase los hombres en bestias» (361). Según Riley (2005: 100): «The distinction between reality and fantasy, in particular, repeatedly disappears. Within the terms of the fiction, her [Cañizares'] allegation about the birth and metamorphosis of babies/puppies is presented as something which might (just) be real or which might be fantasy.» De otro lado, se desconoce si la toma de conciencia por parte de los canes acerca de las extraordinarias facultades que poseen es un signo de que la profecía de la Camacha está empezando a cumplirse; es decir, que en algún momento próximo los perros han de recobrar su forma humana. Nada es seguro. Por ejemplo, Berganza no tiene claro ni siquiera quiénes son sus progenitores: «[M]is padres debieron [de] ser alanos de aquellos que crían los ministros de aquella confusión, a quien llaman jiferos» (327). Y la hechicera Cañizares —quien le revela a Berganza su supuesto origen no perruno— cuestiona la autenticidad de las prácticas brujescas y la confiabilidad en Satanás, desvirtuando así sus propias especulaciones:

[N]unca a lo que le preguntamos [Satanás] responde a derechas, sino con razones torcidas y de muchos sentidos... con una verdad mezcla mil mentiras;

y, a lo que yo he colegido de sus respuestas, él no sabe nada de lo por venir ciertamente, sino por conjeturas. Con todo esto, nos trae tan engañadas a las que somos brujas... Vamos a verle muy lejos de aquí... Hay opinión que no vamos a estos convites sino con la fantasía... Otros dicen que... verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima...; y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una o de otra manera, porque todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente. (356)

Con respecto a las «entrambas» opiniones, Luis Miguel García observa que «[l]a misma Cañizares alude a esa falta de acuerdo en los procesos inquisitoriales para decidirse sobre la veracidad de los prodigios nigrománticos» (García, 1989: 5-6). Cervantes dota el discurso de la Cañizares con expresiones prudentes e incluso ortodoxas sobre lo religioso. La bruja hasta tiene su propia concepción de Dios: «[S]é que Dios es bueno y misericordioso y que Él sabe lo que ha de ser de mí, y basta.» (300)

Finalmente, Campuzano —el «autor» de *El coloquio*— tampoco es digno de confianza, puesto que, aparte de la posibilidad de que su lucidez esté afectada por la enfermedad que padece o por los efluvios del mercurio, él es, además, un embaucador, porque engaña a Estefanía de Caicedo, impresionándola con joyas falsas que lleva puestas durante el cortejo, para luego casarse con ella sólo por interés:

[S]obre Campuzano como narrador recaen, al menos, cinco sospechas de Sinrazón: que la historia que cuenta sea fruto de los delirios de un enfermo que no distingue entre vigilia y sueño..., o que esté aún convaleciente —pues en su relato dice Campuzano: «dicen que quedaré sano si me guardo»—, que haya perdido el juicio con la enfermedad, esto es, que sea un loco; que sea un necio que se deje engañar; que sea él mismo un embustero o incluso un fabulador —esto es, que haya inventado la historia por placer—. Se pueden encontrar argumentos para cada una de las sospechas, pero, en cualquier caso, el narrador es un narrador sospechoso, cuando no, carente de credibilidad. (González Blanco, 2013: 188)

Peor aún, en determinando momento Campuzano admite —aunque sólo sea hipotéticamente— la posibilidad de que el diálogo de los perros no haya sido real: «[P]uesto caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño... tenía delicado el juicio, delicada, sutil [*sic*] y desocupada la memoria» (324), lo cual problematiza todavía más el asunto de la credibilidad. Definitivamente, con esta insinuación, Cervantes juega con la ambigüedad para hacer dudar al lector entre la explicación sobrenatural y la posibilidad de que todo se deba a la «enfermedad o perturbación mental» del personaje.

4. LO FANTASMATIQUE, LA ALEGORÍA Y LA METATEXTUALIDAD

El término *fantasmatique*, adaptado del psicoanálisis, resulta sumamente útil para iluminar las implicaciones semánticas de las referencias del texto a lo onírico o alucinatorio. El rótulo *fantasmatique* se refiere a fenómenos psicológicos o psicopatológicos, tales como el sueño, la alucinación (por fiebre, drogas, etcétera), o la obsesión. Generalmente, se trata de textos cuya ‘fantasticidad’ funciona sólo temporalmente, durante el tiempo que dura su lectura, y que generan un efecto de angustia similar al que produce un relato fantástico puro. Pero enseguida, la racionalización del fenómeno imposible; es decir, la explicación de lo sobrenatural como consecuencia del sueño, la alucinación o la locura, anula el efecto fantástico al no plantear una transgresión del paradigma de realidad vigente en el mundo extra-textual. En *El casamiento*, aunque Campuzano admita que lo que le sucedió bien podría haberse tratado de un sueño, tampoco puede hablarse de una racionalización del fenómeno narrado, puesto que nada en el texto permite optar por una u otra justificación. Lejos de eso, la ambigüedad se impone aún después de cerrada la lectura, evidenciando la verosimilitud y el realismo con que están presentados los hechos.

Para Todorov una lectura alegórica —como la lectura de una fábula— anula el efecto de lo fantástico. Por ejemplo, cuando se narra en el Génesis que una serpiente insidiosa tienta a Eva a comer la fruta prohibida, al lector no le queda sino suspender su incredulidad, de la misma manera como lo haría, digamos, al leer las fábulas de Esopo (620-560 a.C.) —a las que alude Cervantes en ambos cuentos (323 y 345)—, porque el lector sabe que no existen en la naturaleza culebras racionales y parlanchinas. No obstante, en el caso de *El coloquio*, Cipión sugiere que la profecía de la Camacha debe interpretarse metafóricamente: «[S]i no es que sus palabras se han de tomar en un sentido que he oído decir se llama alegórico, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa que, aunque diferente, le haga semejanza.» (361) A pesar de ello, en opinión de González Blanco:

[l]as historias de animales que hablan y al mismo tiempo hacen uso de la Razón tienen antecedentes destacados en la época clásica [...] [Pero] en Cervantes esta relación sorprendente raciocinio-animalidad aparece en un contexto textual diferente [...] Por una parte, frente a la categorización habitual que considera a los animales carentes de razón —esto es, como los locos y los necios, los integrantes de ese vasto grupo de la Sinrazón— la descripción que Campuzano realiza de los perros contrasta con la necedad de algunos hombres en este relato, de modo que parecen invertirse los papeles. (González, 2013: 188)

En efecto, probablemente para protegerse de la Inquisición, Cervantes habría preferido dejar ambiguo el asunto de si *El coloquio* es o no una fábula. Por supuesto, no lo es porque carece de una moraleja y también porque la «[l]a metáfora en Cervantes deviene una epistemología [...] [de] una hermenéutica tropológica, tanto de la realidad como de la ficción, deshaciendo entonces los límites entre ambos, es más, imposibilitando una epistemología que no sea epistemología del lenguaje. Como indica Miller, en Cervantes se trata de la imposibilidad de distinguir entre el significado literal y el alegórico o metafórico (Miller 2008).» (González, 2013: 191-192).

En estricto rigor, *El coloquio* debe su existencia a la transcripción que hace Campuzano de una conversación que supuestamente habían sostenido Cipión y Berganza. Como los acontecimientos se desarrollan en dos espacios distintos pero interconectados, a primera vista la metatextualidad y, más específicamente, la intertextualidad da la impresión de que se habría producido una transgresión de los planos narrativos, ya que Campuzano, que es un personaje ficticio salido de la pluma de Cervantes, «crea», a su vez, una obra de ficción (*El coloquio*).⁷ Asimismo, podría pensarse que se transgreden los planos narrativos cuando Cipión le comenta a Berganza sobre la proximidad de Campuzano —«[A]quí cerca está un soldado tomando sudores» (326) —, el sujeto que les ha dado vida literaria a los canes y a todos los demás personajes de ese cuento. No obstante, no se produce tal transgresión porque ninguno de los textos quiebra su propia lógica interna, ni *El coloquio* —el cuento subordinado— invade el plano de *El casamiento*, el cuento enmarcador. De otro lado, el narrador de *El casamiento*, que es omnisciente, tiene menos autoridad que la voz en primera persona de Berganza y de Cipión, porque aunque este narrador dé la impresión de ser el más confiable entre los diversos tipos de narrador, es, en realidad, el más ficcional de todos. Cuando Cipión —coprotagonista de *El coloquio* y portador de la voz narrativa en primera persona— alude a Campuzano, el can se erige por encima de su «creador», que es un personaje subordinado al narrador omnisciente de *El casamiento*, quien, como acabamos de señalar, tiene menos peso jerárquico que el intradiegetico. Me-

7 En el cuento «El soliloquio de Miguel» de Frank Otero Luque, se supone que el protagonista y narrador (no por mera coincidencia llamado Miguel) es también el autor del mismo—*self-begetting*—cuento, cuya trama mantiene, en clave lúdico-paródica, una clara y abierta intertextualidad con «El coloquio de los perros» y «El casamiento engaño» de Cervantes. Mediante la puesta en abismo (*mise en abîme*), el cuento de Otero Luque problematiza la estabilidad ontológica tanto del texto como del autor.

diante esta estructura, Cervantes (el verdadero y único autor de ambas piezas literarias) crea una suerte de banda de Möbius, en la que, después de recorrerla, se llega al punto de partida con orientación inversa:

Del conjunto de las *Novelas Ejemplares*, sin duda esta novela posee unos rasgos que la diferencian de las demás pues no puede ser leída independientemente dado que el marco de la narración es descrito en la novela que la precede «El casamiento engañoso». Ello hace del coloquio una novela sin principio y sin final, ya que la historia marco se detiene justo al comienzo del coloquio y el relato de la vida de Cipión queda ya para siempre en suspenso. (González, 2013: 188)

Tanto el narrador omnisciente de *El casamiento* como Campuzano —que, a su vez, es un personaje subordinado a la voz narrativa y, al mismo tiempo, «creador» de *El coloquio*— terminan devaluados frente al objeto de su creación, y de esa manera el cuento imbricado termina adquiriendo prevalencia sobre el cuento que lo enmarca. Esto es posible debido a que «the insertion of one event into another, or a meditation by a character upon an event, or any interruption or intrusion produces a microstructure framed within the larger structure [...] But formal boundaries are often ideologically and politically constituted, and our awareness of them has been sharpened by contemporary acts of subversion» (Dunn, 1996: 94).

5. CRÍTICA SOCIAL Y ENTROPÍA DEL DISCURSO

Añadiendo a la ambigüedad de la trama, Cervantes destaca la naturaleza tendenciosa de todo discurso, probablemente con el propósito de apuntalar su estrategia para protegerse de la Inquisición. En tal sentido, no es gratuito que en *El coloquio* se aluda por lo menos treinta veces a la acción y al efecto de murmurar (330, 336, 337, 340, 341, 358, 359, 365 y 367). Por ejemplo, en una de esas ocasiones, advierte Cipión: «[N]o tiene la murmuración mejor velo para paliar y encubrir su maldad disoluta que darse a entender el murmurador que todo cuanto dice son sentencias de filósofos, y que el decir mal es reprehensión y el descubrir los defectos ajenos buen celo. Y no hay vida de ningún murmurante que, si la consideras y escudriñas, no la halles llena de vicios y de insolencias» (339). La reiteración de Cervantes sobre la murmuración tendría por finalidad resaltar que los juicios de valor no están exentos de intencionalidad y que, por lo tanto, tales juicios no deben ser tomados como verdades absolutas.

A través de los diversos amos que le tocan a Berganza en suerte, el lector accede al mosaico social español de fines del siglo XVI y principios del

XVII, particularmente de los estratos marginales en los que, conforme describe Cervantes, prevalecen la hipocresía, el engaño, la deshonestidad, la traición y la corrupción. No obstante, Cervantes va mucho más allá de la realización de un mero inventario de las clases sociales del mundo lumpen de su época. Se vale, sí, de este pretexto para cuestionar la representación y la percepción de la realidad, sugiriendo que el conocimiento es moldeado por el discurso:

Cervantes supo encontrar un camino que, en muchos aspectos, contrasta con las pautas asimiladas por la época en filosofía y literatura. Como es el caso, por ejemplo, de la crítica que realiza al engaño de los sentidos. Frente al privilegio de la percepción en la ciencia empírica, Cervantes señala, a través de la ironía, las falsas apariencias metonímicas a las que induce el lenguaje, que hacen caer a sus personajes en los más absurdos y, en muchas ocasiones, dolorosos equívocos. En «El casamiento engañoso», a modo de ejemplo, el Alférez Campuzano se deja engañar por los signos visibles de la retórica renacentista de una criada que por su mano blanca y llena de sortijas «parece» una dama. (González, 2013: 181)

Las sentencias xenofóbicas de Cervantes sobre calés y agarenos conversos, así como los peyorativos y lapidarios comentarios que dirige a otros grupos humanos, son minados por el mismo autor mediante el empleo de las estrategias narrativas que ya hemos explicado: heteroglosia, polifonía, suspensión de la incredulidad y la frustración de las expectativas del lector:

Cervantes variously problematizes questions of authority and validation by the voices in the text and in the narrative structures. He has the greatest fun with them in *Don Quixote*, tossing them from «first author» to «second author», to Cide Hamete, to the «translator», while impersonating his own puzzled self... But nowhere does Cervantes make as radical a move as he does in *El casamiento engañoso y coloquio de los perros*, where he suspends these questions entirely from the authorial discourse and makes them the continual preoccupation of his speakers, human and canine. Here the play between the frames and what is framed is most dazzling, and here fundamental questions are raised about narrative: how a narrative sets its boundaries, how it obscures its origins, and how it seeks its end. (Dunn, 1996: 99)

En tal sentido, Cervantes se vale de un narrador no fiable (*unreliable narrator*) que frustra las expectativas del lector para hacerlo reflexionar sobre lo inestable que, desde el punto de vista epistemológico, es un texto *per se*, dado lo poco confiables que son las conclusiones a las que arribamos basados exclusivamente en la retórica, que, por naturaleza, es tendenciosa. Al respecto, Berganza le comenta a Cipión: «[M]ucho ha de saber, y

muy sobre los estribos ha de andar el que quisiere sustentar dos horas de conversación sin tocar los límites de la murmuración [...] [M]e acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino, y todas maliciosas y murmurantes [...] «[E]l hacer y decir mal lo heredamos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche.» (336)

Las apreciaciones sobre la sociedad —que es el tema cosmético de *El coloquio*— siempre estarán sesgadas por prejuicios y por las propias experiencias vivenciales de quien las haga: «Bien es verdad puede padecer acerca de la estimación de las gentes, mas no en la realidad verdadera de lo que merece y vale» (372), concluye Cipión. Con el propósito de ilustrar este postulado, Cervantes —por boca de Berganza— alude a cuatro enfermos internados en el hospital: un poeta, un alquimista, un matemático y un arbitrista; todos ellos preocupados por un tema vinculado a sus respectivas ocupaciones (369-71). El poeta está frustrado porque no encuentra un mecenas que auspicie la publicación de un libro que ha escrito hace diez años. El alquimista necesita recursos para acabar la piedra filosofal. El matemático ha vivido veintidós años obsesionado con hallar el punto fijo y la cuadratura del círculo. Y el arbitrista propone la creación de un impuesto poco ortodoxo y por demás impráctico. Cada uno de los sujetos percibe la realidad desde su punto de vista particular y elabora un discurso acorde: «Todo es predicar» (334), asevera Berganza. Sin embargo, los discursos de estos individuos no hallan resonancia debido a que los receptores —los miembros de los grupos de poder— no manejan el mismo código que ellos, o viceversa —«[T]anto peca el que dice latines delante de quien los ignora, como el que los dice ignorándolos» (339)—, o porque, sencillamente, al poder hegemónico no le interesa el asunto. Los textos suelen estar preñados de la ideología dominante de su época, que no suele coincidir con la de las minorías subalternas: «La sabiduría en el pobre está asombrada; que la necesidad y miseria son las sombras y nubes que la escurecen, y si acaso se descubre, la juzgan por tontedad y la tratan con menosprecio» (371), reflexiona Cipión. En consecuencia, el texto suele ser portador de varias «verdades» y se presta a diversas interpretaciones que son manipuladas en función del interés de ciertas élites que se arrogan la supremacía de la representación. De alguna manera, Cervantes también manejaba ya los conceptos de «hegemonía cultural» y de «subalternidad» desarrollados por Antonio Gramsci (1891-1937) y ampliados luego por diversos teóricos poscolonialistas.

El escepticismo epistemológico de Cervantes queda evidenciado en las respectivas tramas de *El casamiento* y de *El coloquio*, que se resisten a una interpretación unívoca. La entropía del discurso pone de manifiesto lo in-

seguro que es el texto y que, precisamente debido a su propia inestabilidad, ofrece una multiplicidad de lecturas. Además de poseer la habilidad de producir un discurso polisémico en ambos cuentos, que incluso son interdependientes, Cervantes es capaz de desestabilizar la narración, poniendo en tela de juicio sus propios postulados deconstructivos, debido a la escasa confiabilidad del otro texto que corre por debajo de la narración, a modo de palimpsesto: «Por momentos pienso dar en la coyuntura de la verdad, y por minutos me hallo tan lejos della, que vuelvo a subir el monte que acabé de bajar, con el canto de mi trabajo a costas, como otro nuevo Sísifo.» (370) Pero Cervantes no sufre por la vacuidad del discurso —empujar la piedra indefinidamente— sino, por el contrario, es un Sísifo feliz (como el de Camus) que goza con la trampa mortal del texto, su materia prima, y se divierte especulando con el anhelo de concreción —de llegar a la cima—, ciertamente inalcanzable, que es típico del lector promedio. Parafraseando a Juvenal, «[d]ifícil cosa el [no] escribir sátiras» (330) confiesa Cervantes por el hocico de Cipión, quien, al pronunciar estas palabras, probablemente esboza una amplia sonrisa burlona en los bellos.

Cervantes es consciente de que las clases sociales no son sino una construcción cultural; el producto de un metarrelato basado en generalizaciones, creencias y prejuicios. Cervantes sabe que la hiperbólica retórica con que Berganza intenta afianzar su postura xenofóbica y etnocentrista descansa en la artificialidad inherente al discurso que pregona. A pesar de ello (o a propósito de ello), Cervantes aprovecha la sensación de verosimilitud que la nueva entidad ontológica ficcional genera en el lector con su propio aporte y hace que Berganza descargue su artillería de diatribas —«murmuraciones»— en contra de diversas etnias y clases sociales. La sarta de improprios suena ahora muy sentida y hasta convincente. No obstante, irónicamente Cervantes socava su propio discurso, expresado a través de los personajes. A lo largo de la narración, Cervantes demuestra que la retórica misma permea y sesga el texto, desvirtuándolo como fuente fidedigna y como vehículo confiable de conocimiento. «En estas materias nunca tropieza la lengua si no cae primero la intención» (331), confiesa Berganza, admitiendo que su sofisma es tendencioso. «[T]odo cuando decimos [cualquier juicio que emitamos] es murmurar» (341), sentencia sabiamente Cipión.

6. CONCLUSIONES

Como se ha visto, la ambigüedad y la incertidumbre signan *El casamiento* y *El coloquio*. La duda a la que hace referencia Todorov nunca se resuelve.

El lector real no llega a saber si la fantástica historia de los canes ocurrió o no, incluso en el terreno de la ficción. Hemos interpretado el texto desde la perspectiva todoroviana, ilustrando la relación que se establece entre el fenómeno imposible y las categorías de *lo extraño* (Campuzano podría haber tenido un sueño o haber sufrido una alucinación), *lo maravilloso* (si se acepta que los canes razonan y hablan, ya sea por intervención divina o debido a un milagro), y *lo fantástico* (si se considera que el hecho insólito rompe los esquemas de la realidad y que es imposible encontrarle una explicación racional). Como puede apreciarse, mediante la aplicación de las herramientas que ofrece la teoría contemporánea del género fantástico es posible explicitar el proceso de producción de significados en este texto de Cervantes y poner de manifiesto la tensión que se produce al interior del texto debido, al menos, a tres posibilidades interpretativas. Sin embargo, es importante tener en cuenta que la interpretación de un texto estará siempre en estrecha relación con el contexto de recepción y con las creencias y las teorías sobre el conocimiento de una época. Si nos atenemos estrictamente a la concepción de lo real que manejaban los receptores de este texto cervantino en el siglo XVII, no es dable afirmar que el fenómeno insólito (canes que hablan) encarna una transgresión de los códigos de realidad del lector. Recordemos que en aquella época los fantasmas, los duendes, los milagros y demás fenómenos sobrenaturales eran considerados extraños pero no imposibles. En consecuencia, el acontecimiento insólito no entraña necesariamente en contradicción con lo que el lector conocía de su universo.

En el horizonte de expectativas del lector moderno, lo real es algo distinto de lo que significaba para lector del siglo XVII. Después del siglo XVIII, la percepción de la realidad es condicionada por nuevos presupuestos científicos y filosóficos y por una nueva idea de realidad extratextual. Cuando el lector moderno intenta relacionar el mundo del texto con el mundo extratextual, el elemento insólito (canes que hablan, por ejemplo) supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en su época y lugar. Al respecto, David Deutsch aduce lo siguiente:

Nuestro juicio acerca de lo que es real o no, siempre depende de las diversas explicaciones disponibles en cada momento, y a veces cambia a medida que estas mejoran. [...] No solo cambian las explicaciones, sino que nuestros criterios e ideas acerca de lo que debe ser considerado explicaciones también cambian (y mejoran) gradualmente. En consecuencia, la lista de los modos de explicación admisibles permanecerá siempre abierta, así como la de los criterios de realidad aceptables. (Deutsch, 2002: 94)

Es ésta la lógica de nuestro ensayo. Pensamos que la cualidad fantástica de un texto nunca es apriorística, sino que puede establecerse y afirmarse en la medida en que cambian los tiempos. Cervantes sondeó como nadie la realidad y sus límites, y mucho antes de que lo fantástico existiera como género reflexionó sobre el conocimiento de la realidad y las herramientas que se habían desarrollado para comprenderla y representarla. Si bien, como dijimos al principio, sería anacrónico sugerir que Cervantes haya teorizado, *avant la lettre*, acerca de las subdivisiones que plantea Todorov, la aplicación de las herramientas que ofrece la teoría contemporánea del género fantástico amplía, indudablemente, las posibilidades interpretativas de los textos cervantinos aquí tratados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, [1883] *Novelas ejemplares*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- DEUTSCH, David, 2002, *La estructura de la realidad*. Barcelona: Anagrama.
- DUNN, Peter N., 1996, «Framing The Story, Framing The Reader: Two Spanish Masters», *The Modern Language Review*, 91/1 (1996): 94-106.
- GARCÍA, Luis Miguel, 1989, «La Cañizares en el coloquio de los perros: bruja o hechicera», *Mester*, 18/1 (1989): 1-7.
- GONZÁLEZ BLANCO, Azucena, 2013, «Razón y Sinrazón en ‘El Licenciado Vidriera,’ ‘El casamiento engañoso’ y ‘El coloquio de los perros’,» *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 28/2 (2013): 180-95.
- MAESTRO, Jesús G., 2010, «Contra la sofística de Hillis Miller e insuficiente interpretación posmoderna del Coloquio de los perros de Miguel de Cervantes», *Anuario de estudios cervantinos*, VI (2010): 287-312.
- MILLER, Hillis J., 2008, «El coloquio de los perros como narrativa posmoderna». En Julián Jiménez Heffernan, *La tropelía: hacia El coloquio de los perros*. Madrid: Artemisa, 33-98.
- MONTAUBAN, Jannine, 2009, «El chiste y su relación con ‘El coloquio de los perros’.» *Bulletin of Hispanic Studies*, 86/3 (2009): 387-400.
- OTERO LUQUE, Frank, 2017, «El soliloquio de Miguel», *Poetas y narradores del 2017*. Cusco: Instituto de Cultura Peruana, 104-11.
- RILEY, E. C. 2005, «Cervantes, Freud, and Psychoanalytic Narrative Theory». *Modern Language Review*, 100. [Suplemento]: 91-104.
- ROAS, David, 2001, «La amenaza de lo fantástico.» En David Roas, comp., *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros: 7-46.
- ROAS, David, 2011, *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

ROAS, David, comp. 2001, *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros.

TODOROV, Tzvetan, 2001 [1970], «Introducción a la literatura fantástica.» En: David Roas, comp., *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros: 47-83.