

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



EL CINISMO Y EL *COLOQUIO DE LOS PERROS*

RICARDO JOSÉ CASTRO GARCÍA

ASESOR DE TESIS:
MARÍA STOOPEN GALÁN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Un cínico es un hombre que conoce el
precio de todo y no da valor a nada.*

Oscar Wilde

· ÍNDICE

· Introducción	4
I · Antecedentes críticos de la relación entre el <i>Coloquio de los perros</i> y el cinismo	11
II · Cervantes, modernidad y crítica	14
• Crítica y modernidad	
• Cervantes y el sentido crítico	
III · El <i>Coloquio de los perros</i> y la escuela cínica	25
• Fuentes	
• La figura del perro en el <i>Coloquio</i> y en el cinismo	
IV · Vida y teoría cínica en el <i>Coloquio de los perros</i>	32
V · La oposición discursiva entre el cinismo y la cultura oficial en el <i>Coloquio</i>	37
• La normatividad teórica frente a una “poética” cínica	
• Crítica cínica a la erudición en el <i>Coloquio de los perros</i>	
• El cinismo de Berganza y la condición apriorística de Cipión	
VI · Sátira menipea, cinismo y el <i>Coloquio de los perros</i>	57
• Características	
• Historia	
• Sátira menipea y cinismo	
• Cinismo, sátira menipea y el <i>Coloquio de los perros</i>	
· Conclusiones	87
· Bibliografía	90

· INTRODUCCIÓN

Entre los elementos que mejor caracterizan al arte del Renacimiento y el Barroco está la integración sistemática de modelos clásicos. Este mecanismo integraba, a su vez, una compleja, amplia y problemática interpretación de la tradición. Así, los conceptos y operaciones de la *imitatio* y la erudición son claves para comprender el ejercicio artístico de este horizonte cultural. Como bien sabemos, la imitación no era una práctica mecánica o irreflexiva. Implicaba una compleja reinterpretación de los modelos. De aquí la importancia de la erudición. El artista, el preceptor y el lector compartían (o así se pretendía) un dilatado imaginario cultural que igual abarcaba la literatura en lengua vulgar así como la consagrada literatura latina o la redescubierta y reinterpretada tradición griega. Este no es el espacio para abordar los conceptos de tradición e imitación en el Renacimiento o en el Barroco, ampliamente desarrollados por la crítica y la historia¹. Lo que pretendo es considerar y subrayar la radical importancia que concedía este horizonte a la tradición, particularmente a los modelos grecolatinos. Es decir, las fuentes constituían parte integral en la elaboración y recepción de una obra. Y así como se tomaba a Horacio o a Virgilio como modelos poéticos y se buscaba una imitación formal o temática, también había una filtración o influencia ideológica y filosófica. Los ejemplos más elocuentes podrían ser el estoicismo español, el neoplatonismo renacentista, así como la vasta obra del humanismo europeo; sólo hay que pensar en la presencia de Séneca tanto en la literatura como en el pensamiento español

¹ Cf. Fernando Lázaro Carreter. "Imitación y originalidad en la poética renacentista" en *Historia y crítica de la literatura española T. II Renacimiento*. Ed. de Francisco Rico. Madrid, Crítica, 1980.

del siglo XVII. El diálogo con la tradición clásica no se limita a los modelos poéticos, narrativos o temáticos, habrá necesariamente una dimensión ideológica y filosófica; y es más evidente si existe una abierta y explícita reflexión filosófica y crítica. Una de estas vertientes ideológicas y filosóficas presentes en el marco cultural del Renacimiento y el Barroco es la del Cinismo manifiesta especialmente en obras de corte satírico. Y no es extraño, dada la vocación antisistemática de la filosofía cínica y crítica de la sátira. Por ejemplo, uno de los canales más importantes entre el Cinismo y la cultura renacentista-barroca es la influencia de Luciano de Samosata, presente en Erasmo de Róterdam o *El Crotalón*. Así, la filosofía cínica participa del crisol de modelos y figuras evocadas tan insistentemente por el intelectual renacentista y barroco, siendo la literatura satírica el campo en el que esta presencia se hace más patente. Ejemplo de esto es el *Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes.

El propósito inicial de este trabajo había sido analizar la carga filosófica en el *Coloquio de los perros*. Dicho aspecto fue sugerido por la fuerte dosis teorizante del texto, sobre todo por las insistentes valoraciones poéticas y éticas de uno de los protagonistas, Cipión, así como por el parentesco de la obra con los diálogos humanistas y con la sátira menipea, ambos géneros colmados de propósitos ideológicos y filosóficos. De aquí que la obra se relacione con la de Erasmo, Séneca, Luciano de Samosata, Varrón, León Hebreo, Pico della Mirandola, o Giordano Bruno. Como se podrá deducir, la tarea se diversificó hasta imposibilitar la construcción de un planteamiento conciso y riguroso. Sin embargo, a medio camino de la investigación apareció un elemento que me pareció particularmente

interesante y no tan explorado por la crítica cervantina, y que se relaciona directa y ampliamente con el ámbito filosófico del texto. Se trata de la relación entre el *Coloquio de los perros* y la filosofía cínica.

El tema ya había sido sugerido o explorado por varios autores: Alban K. Forcione, Edward C. Riley y Antonio Oliver. Cabe señalar que no es una casualidad que los primeros dos críticos mencionados hayan sido los que más han trabajado los aspectos teóricos y filosóficos en la obra cervantina. De hecho, ambos, precedidos por Américo Castro, han subrayado la lectura de un Cervantes crítico, conciente de su horizonte intelectual, y ampliamente documentado; dejando atrás la interpretación del llamado “ingenio lego” inducida principalmente por Menéndez y Pelayo.

Sin embargo, el ámbito concreto de la presencia de aspectos cínicos en el *Coloquio de los perros* apenas ha sido planteado como un mero elemento accesorio dentro de todo el complejo entramado intelectual de la novela-diálogo². Por un lado, Alban K. Forcione comenta la existencia de características cínicas en Cervantes, aunque enfocándose particularmente al *Licenciado Vidriera*³. Probablemente Riley sea quien más se ha acercado al problema en su “Cervantes and the cynics”⁴, en el que explora este aspecto pero desde una perspectiva más o menos global de la obra cervantina y dentro de los límites que permite un

² Sobre los antecedentes críticos de la relación entre la filosofía cínica y el *Coloquio de los perros* dedico un apartado entero. *Infra* pp. 11-13.

³ Alban K. Forcione, “El Licenciado Vidriera como filósofo cínico” en *Historia y Crítica de la Literatura Española. 2/1 Siglos de Oro: Renacimiento. Primer Suplemento*. Francisco Rico Ed., Barcelona, Crítica, 1991; pp. 312-317.

⁴ Edward C. Riley, “Cervantes and the Cynics. *El licenciado Vidriera* and *El Coloquio de los perros*” en *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. LIII, Julio, Liverpool University Press, 1976; pp. 189-199.

artículo de siete páginas. Antonio Oliver⁵, por su parte, indaga también el problema, pero su artículo data de 1953, y sus planteamientos quedan en meras sugerencias referenciales que están muy lejos de sistematizar dicho aspecto.

Así, al haber pretendido explorar las propiedades filosóficas y teóricas del *Coloquio de los perros*, y proyectar un examen del horizonte intelectual que plantea dicha obra, la inclusión de referentes y planteamientos cínicos parecía el aspecto más sucinto y aprovechable del trabajo realizado. De hecho, un atractivo del tema fue la colindancia y relación con buena parte de las cuestiones previamente consideradas como fue la condición y conciencia crítica en la obra cervantina, la herencia de la sátira menipea en la literatura renacentista y barroca, y por ende en Cervantes, y, sobre todo, la carga teorizante del *Coloquio*, pero desde una perspectiva intelectual concreta, la de la filosofía cínica, que se insinúa desde la condición canina de los protagonistas hasta referencias textuales concretas que se examinarán en este texto.

Con respecto al contenido y a la estructura del trabajo, éste comienza con un preámbulo que da testimonio de los principales antecedentes críticos que establecen la relación entre el *Coloquio de los perros* y la filosofía cínica. El primer capítulo desempeña la función de una introducción más que de un acercamiento ceñido al tema. Aquí el propósito es la insistencia en la vocación crítica-moderna de la obra cervantina. La modernidad plantea una particular condición crítica, y Cervantes es el que de forma más irreductible la ejecuta. Así, en el capítulo “Cervantes, modernidad y crítica” mencionaré algunos conceptos de la condición

⁵ Antonio Oliver. “La filosofía cínica y *El coloquio de los perros*” en *Anales cervantinos*, III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, pp. 291-307.

moderna, así como el ejercicio y la conciencia crítica y teórica integrados en los textos cervantinos, y que se manifiestan particularmente en el *Coloquio de los perros*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y el *Quijote*. La razón de este apartado es que la presencia de un discurso que integra y refiere de forma sistemática una tradición filosófica implica un alto grado de conciencia artística y, sobre todo, un planteamiento poético y filosófico integrado más allá de su uso como mera fuente literaria. De aquí que, desde mi perspectiva, la carga cínica en el *Coloquio de los perros* participe de la condición moderna y de la conciencia teórica de la obra cervantina. Por otro lado, esta condición crítica-moderna debe de valorarse e interpretarse desde su concreto horizonte cultural, pues se trata de una condición firmemente articulada con la configuración intelectual heredada del Renacimiento. De ahí el breve repaso a la idea de modernidad del primer apartado del primer capítulo.

El segundo capítulo inicia con la revisión de las fuentes textuales (traducciones y referencias) en relación con la transmisión de la filosofía cínica y su posible contacto con Cervantes, así como las formas de transmisión disimulada de la tradición cínica como son la naturaleza simbólica de los filósofos cínicos o la tradición de la sátira menipea, principal vehículo del cinismo.

En el segundo apartado del segundo capítulo desarrollo un pequeño repaso de la tradición y la propuesta de la filosofía cínica junto con los más manifiestos elementos que apoyan la relación entre la novela ejemplar y la propuesta cínica, acentuando la figura del perro como protagonista de la ficción y símbolo del proyecto filosófico.

El tercer apartado hará referencia al paralelismo entre la oposición de planteamientos narrativos e ideológicos de los protagonistas de la novela y la que se llevó a cabo entre la filosofía cínica y los representantes de la cultura oficial de la Grecia clásica⁶, pugna ideológica en la que unos interpretan la convención y el sistema como pacto y otros como prejuicio restrictivo. Esta oposición trascenderá en la novela al aspecto narrativo, en el que se plantean y problematizan tanto una perspectiva teorizante que tendrá como principal propósito la instauración de un *deber ser* preestablecido (que en el texto tomará la forma de una poética normativa), así como un enfoque transgresor y vital, que subraya la distancia entre ese *deber ser* y el *ser*. Este aspecto poético será el tema del apartado de “La poética cínica y la normatividad teórica”.

En “Crítica cínica de la cultura en el Coloquio de los perros” abordo el análisis que tanto Cervantes como los filósofos cínicos llevan a cabo de ciertas prácticas culturales, en concreto, sobre el uso y abuso de la erudición y sus consecuencias ideológicas y narrativas. Dicha crítica aparece de forma sistemática en el discurso cínico y es constante en la obra cervantina. Mientras aquél se burla de conceptualizaciones sofísticas tan abstractas como vacías, ésta construye un discurso en el que la intertextualidad será comprendida desde un sentido profundamente problemático.

En el último capítulo busco caracterizar al *Coloquio de los perros* como sátira menipea, y a ésta como el género que se convirtió en el principal vehículo

⁶ Hay que tomar en cuenta que la pugna entre los cínicos originales griegos y los filósofos más emblemáticos (Platón y Aristóteles), es sólo el punto de arranque, ya que el cinismo trasciende como un emblema de la crítica y la sátira. Es decir, el cinismo se convertirá en una postura antisistemática o heterodoxa frente a una cultura oficial, sea ésta de origen platónico, aristotélico, hegeliano, o se trate de meras convenciones sociales.

de la transmisión del discurso cínico. Así, la correspondencia entre filosofía cínica y el *Coloquio de los perros* se establece también desde un punto de vista histórico-literario, desde la tradición literaria occidental.

Es de esta manera como busco identificar y desarrollar los principales puntos de contacto entre la antigua escuela filosófica cínica y el *Coloquio de los perros*. Como se verá, las relaciones son múltiples y problemáticas, y se encuentran tanto en ámbitos estrictamente artísticos como en terrenos ideológicos y filosóficos. Se trata, sin duda, de un ejemplo por demás elocuente de la compleja interpretación renacentista y barroca sobre la tradición clásica, y del rico y abierto diálogo establecido entre ambos horizontes a partir de la obra cervantina.

· I ANTECEDENTES CRÍTICOS DE LA RELACIÓN
ENTRE EL *COLOQUIO DE LOS PERROS* Y EL CINISMO.

A continuación quisiera detenerme en un breve repaso de lo que ha señalado la crítica, en concreto Edward C. Riley, Alban K. Forcione y Antonio Oliver en relación con el vínculo entre la filosofía cínica y el *Coloquio de los perros* en particular y la obra cervantina en general, para así ofrecer un panorama sobre el estado de la cuestión y puntualizar los aspectos específicos que sobre el tema han sido abordados. Al respecto, aquí incluyo solamente los trabajos que comentan el tema directamente y sobre los que ya comenté algunas cuestiones en la Introducción.

Edward C. Riley en su artículo “Cervantes and the Cynics. *El licenciado Vidriera* and *El Coloquio de los perros*”⁷ plantea la relación entre la supuesta sabiduría de Tomás Vidriera, el protagonista de *El licenciado Vidriera*, y la actitud cínica. Subraya las agudaz, mordaces y, sobre todo, críticas posturas de Tomás, las cuales, más que denotar una verdadera sabiduría, imponen una visión amarga y pesimista de la realidad propias de un cínico. Por otro lado, señala que la crítica tradicional ha interpretado la “vidriosidad” de Tomás con respecto a la claridad de su mente. Riley propone que esta característica de su locura también puede interpretarse como fragilidad. Pesimismo, amargura, fragilidad y soledad terminan por imponer una melancolía tópica del Renacimiento que puede con toda facilidad relacionarse con la llamada “melancolía cínica” que se define como propia de un filósofo y que contiene fuertes dosis de pesimismo y misantropía y que se puede

⁷ Edward C. Riley “Cervantes and the Cynics. *El licenciado Vidriera* and *El Coloquio de los perros*”, pp. 189-199.

revisar en el libro de Laurence Babb, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*⁸. También Riley señala la popularidad durante el Renacimiento de Luciano de Samosata, quien, por medio de su obra, fue uno de los principales promotores de la filosofía cínica, y que, durante la época de Cervantes, se contaba con ediciones en latín y en griego de la *Vida de los filósofos ilustres* de Diógenes Laercio, que es la principal fuente en la época para el conocimiento de los cínicos. También señala que un capítulo de la *Silva de varia lección* se titula “La extraña condición y vida de Diógenes Cínico, filósofo, y de muchas sentencias notables suyas, y dichos y respuestas muy agudas y graciosas”.

Con respecto al *Coloquio de los perros* Riley señala la pesimista visión del mundo que ahí también se dibuja. Dice que el *Coloquio de los perros* muestra la interpretación más negativa del cinismo al contraponerlo con la verdadera filosofía que no “murmura” ni habla en perjuicio de nada ni de nadie. Así, Berganza resulta ser el cínico por antonomasia que denuncia las arbitrariedades de la sociedad. Por último, recuerda la perspectiva de Américo Castro que concebía a Cervantes como un espíritu marginal, lo cual terminaría por plantear una vinculación de tipo más existencial entre el autor del *Coloquio* y el cinismo. Así, el trabajo crítico de E. C. Riley resulta ser el más completo al respecto.

Por su parte, Alban K. Forcione considera la filosofía cínica pero enfocándose exclusivamente en el *Licenciado Vidriera* en su “El Licenciado

⁸ Lawrence Babb, “The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642” en *Modern Language Notes*, Vol. 68, No. 4 (Abril, 1953), pp. 250-252; *apud*. E. C. Riley. “Cervantes and the Cynics. *El licenciado Vidriera* and *El Coloquio de los perros*”, p. 191.

Vidriera como filósofo cínico.”⁹ Ahonda en la insistente intención de denuncia del protagonista. Señala también una contradicción, la cual consiste en el hecho de que lo que más ataca Tomás es la maledicencia, siendo esto lo que él termina haciendo en cada oportunidad.

El primer trabajo que apunta de forma concreta la relación entre el cinismo y el *Coloquio de los perros* es “La filosofía cínica y *El coloquio de los perros*”¹⁰ de Antonio Oliver. Su enfoque parte de la condición canina de los protagonistas y de su constante crítica frente a los usos, costumbres y vicios de la sociedad. Entre otros elementos que menciona son la linterna de Mahudes que apela a Diógenes buscando con una lámpara a un hombre virtuoso, la forma biográfica que insinúa la estructura discursiva cínica más atenta a las actitudes y a las vivencias que a la construcción de un discurso perfectamente articulado. Este es el primer trabajo, cronológicamente hablando, que señala de manera concisa y directa dicha relación. Sin embargo, su exploración queda en sugerentes aproximaciones pero que no alcanzan a ser desarrolladas ni sistematizadas.

⁹ Alban K. Forcione, “El Licenciado Vidriera como filósofo cínico” en *Historia y Crítica de la Literatura Española. 2/1 Siglos de Oro: Renacimiento. Primer Suplemento*. Francisco Rico Ed., Barcelona, Crítica, 1991; pp. 312-317.

¹⁰ Oliver, Antonio. “La filosofía cínica y *El coloquio de los perros*”, pp. 291-307.

Crítica y modernidad

En cada uno de los movimientos y expresiones del hombre se produce cultura, hay un sentido. “Lo que el hombre roza se tiñe de intencionalidad. El mundo del hombre es el mundo del sentido”¹¹. Y ese sentido es la proyección de un hombre concreto, pues detrás de cada uno de sus actos e ideas se devela una específica visión de mundo, una ideología y una forma de concebirse a sí mismo, y también una cultura y un momento histórico determinado.

Sin embargo, es con el advenimiento de la modernidad que el ser humano funda el mundo sobre sí mismo y el eje, el soporte de dicha perspectiva, es la conciencia de sí y de su mundo, la implacable razón, el pensamiento que interpretará a la realidad con la lente de la crítica; pero que no va a saciarse solamente con el mundo, sino que se contemplará a sí mismo. Y ahí está el acto absoluto de la modernidad, la mirada reflexiva que se sorprende a sí misma observando.

De esta manera, la lógica, el método y la crítica van a ser los principales sostenes de la modernidad. Al respecto, Husserl había vislumbrado que esta dinámica provenía de los griegos, quienes habían comprendido al mundo como

¹¹ Octavio Paz. *El arco y la lira* en *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas*. Tomo I. México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 46.

una interrogante que debía ser resuelta. Dicha dinámica se reinauguró con el Renacimiento.¹²

Desde el Renacimiento, esa interrogante que es el mundo se explora a partir de dos formas típicamente modernas: Las ciencias, y su método unívoco, su accionar metódico, objetivo y racional; y el arte (particularmente la novela, según Kundera¹³), que ha sido el medio más efectivo para el conocimiento de la naturaleza del hombre moderno. Y ambas experiencias de conocimiento parten de un sentido crítico.

Así, la novela es una de las definitivas invenciones de la modernidad, y su fundador es Miguel de Cervantes.

El de la épica es el mundo de los héroes, los cuales funcionan como arquetipos. Son las figuras en las que se depositan los valores de una determinada sociedad. Su configuración opera en un sentido unívoco, pues al obrar como la imagen viva de los principios de la comunidad, no son cuestionables. Operan como un ideal, como la metáfora perfecta de lo que cualquier hombre aspira y su realidad es estable y jerarquizada. Así, "...no existe sociedad sin héroes en qué reconocerse"¹⁴.

Y la épica de la sociedad moderna es la novela, sólo que en ella, el héroe invulnerable es sustituido por un ser humano que razona y duda, inserto en un

¹² Al respecto de esta interpretación del Renacimiento, el Barroco y la modernidad, cf. Milan Kundera. *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 1994; O. Paz. *Op. cit.*; György Lucács. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo XX, 1974; Eugenio Garín, "De las 'tinieblas' a la 'luz': la conciencia de una revolución intelectual" en *Historia y crítica de la literatura española T. II Renacimiento*. Ed. de Francisco Rico. Madrid, Crítica, 1980, pp. 28-34; José Antonio Maravall. "La época del Renacimiento" en *Historia y crítica de la literatura española. T. II. Renacimiento*. Barcelona, Crítica, 1980, pp. 44-53; y Luciano Anceschi, *La idea del barroco*. Madrid, Tecnos, 1991.

¹³ Cf. Milan Kundera. *El arte de la novela*.

¹⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 221.

mundo con el que entra en conflicto. Se trata de la historia de un hombre problemático en un mundo problemático. Su mundo ya no es el de los principios inamovibles, eternamente válidos. Así, este ser humano busca su lugar en un cosmos en crisis, y su posición ya no se ubica en ninguna parte; debe salir a buscarlo, y es en la búsqueda donde se sitúa su esfera, su natural e inestable asentamiento¹⁵. Esta condición implica que el personaje sufre todo un proceso de transformación que cubrirá tanto su interpretación de la realidad, su condición y su propia identidad. Lucáks, en su *Teoría de la novela*, de hecho, propone como héroe paradigmático de un idealismo abstracto a don Quijote que, poseído por su ideal, se enfrenta a un mundo problemático disonante con su interpretación poética de la realidad.

Otro elemento particular de la novela moderna consiste en el llamado dialogismo, que es explorado por el teórico ruso Mijaíl Bajtín¹⁶, y que se presenta de forma clara en la relación de don Quijote con Sancho Panza, o bien, en la narración dialogada del *Coloquio de los perros*.

La crítica literaria ha abordado desde varias posturas la modernidad del *Quijote* y ha llegado a la conclusión de que esta obra funda la tradición de la novela moderna europea gracias a su pluralidad de voces, la naturaleza misma del protagonista, la ironía, el humor, la posición frente a la tradición que ahí se plantea, la crítica, y sobre todo, por la cosmovisión que se encierra detrás de la historia del caballero andante, la visión problemática del hombre moderno. Sin embargo, la fundación siempre se constituye sobre elementos que auguran la

¹⁵ Cf. G. Lucáks. *Op. cit.*

¹⁶ Cf. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988. (Breviarios)

revelación, y estas características ya se anuncian en otras obras, sobre todo en novelas de corte realista como *La Celestina* o el *Lazarillo de Tormes*.

El resto del *corpus* cervantino contiene elementos propios de un arte configurado a partir de la modernidad que revisaré más adelante.

Ahora bien, el sentido crítico moderno consiste en una exploración de aspectos estéticos, filosóficos, éticos, etc., desde un punto de vista problemático, relativo. Por otro lado, toda manifestación cultural comprende, de alguna manera, un contenido ideológico. No necesariamente existe una conciencia sobre este contenido teórico dentro de un discurso, puede operar de forma irreflexiva; o bien, se parte de una postura unilateral en la que ese aspecto no es cuestionado. Sin embargo, en Cervantes, la conciencia sobre la construcción del discurso es evidente. Este aspecto que implica una conciencia crítica es un elemento que descubre ese sentido moderno.

Al respecto, los estudios cervantinos tuvieron un giro significativo con los trabajos de Américo Castro, Edward C. Riley y Alban K. Forcione, entre otros, quienes se opusieron a la interpretación tradicional encabezada por Menéndez y Pelayo que formulaba la vieja imagen de un Cervantes genial pero ingenuo, la de un espíritu lego con una intuición prodigiosa. Romántica imagen de Cervantes esta, que exalta de forma implícita la inspiración pero que ofrece una exploración muy precaria de los procesos creativos de sus complejas construcciones narrativas. Es decir, la interpretación que proponía Menéndez y Pelayo era la de un "Cervantes vulgar en cuanto al intelecto o a la cultura, pero inconscientemente

genial.”¹⁷ Es decir, la de un Cervantes que ponía a operar de forma irreflexiva su capacidad creativa y cuyas construcciones literarias alcanzaban su consumación por un mero buen gusto y una intuición altamente refinada.

El mundo occidental de la segunda mitad del siglo XVI y buena parte del XVII planteaba para el artista condiciones particularmente complejas. En primer lugar, la insuperable, vital y revolucionaria dinámica del Renacimiento, radical reconfiguración de la interpretación del hombre sobre su realidad y sobre sí mismo. Por otro lado, el año clave de 1550 que es el de la puesta en marcha del proyecto del Concilio de Trento que venía a contraponerse y, contradictoriamente, a mezclarse con este proceso renacentista que apuntaba a la modernidad. Entre una de sus muchas aspiraciones, y que concernía directamente al quehacer artístico, era, según Américo Castro, la de “poner trabas al cultivo de la sensibilidad y fantasía puramente mundanas”¹⁸. De aquí que se abriera el intenso debate teórico y práctico sobre los libros de caballerías y las novelas pastoriles en el que Cervantes participará de forma importante. De esta manera, la contrarreforma hará entrar a la producción literaria en el juego ideológico, político y ético. De aquí que los tratadistas “procuraron definir y justificar moralmente el juego de la fantasía”¹⁹. Para el caso, fue de vital importancia la traducción de la *Poética* de Aristóteles que venía a darle legitimidad al quehacer literario y un fuerte soporte de prestigio. Al intensificarse el ejercicio de la censura y del adoctrinamiento oficial debido a la efervescente condición político-religiosa, la

¹⁷ Américo Castro. *El pensamiento de Cervantes*. Noguer, Barcelona, 1972, p. 20.

¹⁸ Américo Castro, *Ídem*, p. 30.

¹⁹ *Ídem*.

creación artística recurrió a los juegos de la doble verdad, al disimulo, a la ambigüedad y a la justificación teórica explícita.

Por otro lado, Cervantes es también contemporáneo del debate teórico literario del problema entre Historia y Poesía. Al establecerse la necesidad de encauzar la literatura según propósitos éticos y racionales, la poesía, retomando a Aristóteles, busca justificar su existencia con el principio de que va a contar las cosas como deberían de haber sido. Es decir, se pretende que las obras de ficción sean la representación de lo universal e ideal. Mientras tanto, la historia va contar las formas como prosaicamente sucedieron, sin un sentido último.

Cervantes y el sentido crítico

Este brevísimo bosquejo del contexto ideológico teórico busca mostrar el complejo medio intelectual en el que se desarrolló la obra cervantina. Cervantes no fue un mero testigo pasivo; su creación muestra, como lo ha señalado la crítica cervantina, una activa participación y una toma de posición frente a este espectro de problemas teóricos, filosóficos e ideológicos.

Con respecto a lo mencionado sobre la condena a los textos meramente mundanos, como podían ser los libros de caballerías y las novelas pastoriles, de nuevo el *Quijote* es la más fiel indagación sobre el problema. Ahí el debate sobre el tema es abierto, y de hecho, el eje del argumento consiste en este aspecto: la locura de un personaje inducida por la lectura indiscriminada de la ficción. La aventura, el impulso vital, y los discursos del protagonista son también una defensa teórica y narrativa de la ficción más desenfadada.

En el teatro cervantino asimismo tenemos una posición crítica y consciente de la corriente contemporánea del teatro español representada por Lope de Vega. Al respecto, Edward Nagy señala que Cervantes “no capitula aceptando servilmente la ‘comedia nueva’ en su totalidad, sino que toma o rechaza –teórica y prácticamente- una que otra regla de Lope”²⁰. Y un momento de notable agudeza crítica es el arranque de la Segunda jornada de *El rufián dichoso* en donde se lleva a cabo una disertación estética alegórica en la que la Comedia como personaje dice:

Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.²¹

Frente a la magnitud de la obra de Lope, Cervantes opone un teatro que busca salirse de los moldes y fracasa, “no por deficiencia de fantasía sino por carencia de lirismo, por exceso de ironía...”²²

Por otro lado, *La Galatea* plantea un examen heterodoxo de la novela pastoril, ya que aborda

el género con aires de novedad, sin atenerse al cien por cien a su configuración tradicional: ese mundo convencional e idílico se ve turbado desde el comienzo mismo [...] por el acuchillamiento de Carino, llevado a cabo por Lisandro, inaugurando así una larga serie de traiciones, venganzas y asesinatos un tanto extraños en el delicadísimo escenario idílico y ajenos a los temas propios de la serie; paralelamente, la decisión final del padre de Galatea de casarla con un portugués añade una proyección política inusitada de oposición al gobierno de Felipe II impropia de la pastoral.²³

²⁰ Edward Nagy. “Introducción” a Miguel de Cervantes. *El rufián dichoso*. REI, México, 1988, p. 21.

²¹ Miguel de Cervantes. *Ibid*, p. 103.

²² Edward Nagy. *Ídem*, p. 47.

²³ Florencio Sevilla Arroyo. “Introducción” a Miguel de Cervantes. *El trato de Argel / La Galatea*. Madrid, Castalia, 2001, p. 28.

También en el *Coloquio de los perros* Cervantes se burlará del género pastoril señalando su improcedencia en el mundo real; contrastando esas figuras bucólicas y poéticas existentes en las construcciones textuales, pero inconcebibles en el ejercicio del pastoreo en los campos de España. Así, es desde su construcción literaria donde se vislumbran sus condiciones crítico-modernas. Existe dentro de dicha construcción una intensa problematización sobre el quehacer artístico y su valor específico. Deambula el discurso entre un *deber ser* normativo y un *ser* activo, entre la teoría y la operante ejecución artística. Las *Novelas ejemplares* plantean el problema de la ejemplaridad²⁴. El tema ha sido ampliamente desarrollado, pero lo que resalta, si nos enfocamos en el *Coloquio*, es la condición crítica con respecto a la ambivalente relación entre moral y estética, entre lo que se supone canónicamente y desde el horizonte postridentino que se *debe* de contar, y lo que termina por afirmar un discurso construido sobre premisas específicamente artísticas²⁵.

En un aspecto más general, la obra cervantina está llena de reflexiones sobre el ejercicio narrativo. “Con frecuencia aparecen reflejos de la vigilancia que el autor ejerce sobre el estilo de su obra.”²⁶ Uno de los momentos más célebres al respecto es probablemente el “Prólogo” a la primera parte del *Quijote* en el que aparece un autor ficcionalizado en pleno ejercicio de meditación literaria. Otro momento importante son las opiniones suscitadas a partir de las narraciones que exponen los personajes del *Persiles*. Este tipo de reflexiones las encontramos de

²⁴ Cf. Juan Bautista Avallé Arce. “Introducción”- a las *Novelas ejemplares*” T. I.

²⁵ Cf. Bernardo Subercaseaux, “Conciencia estética y novela moderna en una obra de Cervantes” en *Neophilologus*, Vol. LXI, No 1, 1977, pp. 541-550

²⁶ *Ídem*, p. 49.

forma reiterada en el *Quijote*, en el *Persiles* y en el *Coloquio de los perros*. De hecho, probablemente estos sean los textos que más carga ideológica teorizante tengan dentro de la narrativa cervantina.

Las conclusiones del ejercicio teórico de Cervantes no concluyen de forma unívoca y dogmática. La resolución se consume en aproximaciones. Rara vez opta por una posición determinada, de hecho, sus opiniones están llenas de ambigüedad y persiguen justos medios que hacen consonancia dentro de un todo artístico, y la manera más recurrente y virtuosa que usa para solucionar una postura determinada, es la de la ironía.

Al respecto de la actitud irónica, ésta:

[...] nace al comprender uno cuán paradójica es la esencia del mundo, como una actitud ambivalente es la única que puede abarcarlo en su contradictoria totalidad. Supone un conflicto entre lo absoluto y lo relativo, una conciencia simultánea de lo imposible y lo necesario que es dar una reseña íntegra de la realidad.²⁷

Otro aspecto importante es la posición crítica de raigambre humanista contenida en la obra cervantina. De aquí la importancia del vínculo entre la teoría cervantina y la obra de Erasmo de Róterdam. Y es que el humanismo representó en el auge del Renacimiento la vertiente más crítica, teorizante e intelectual de las letras europeas de los primeros siglos de la modernidad aunque después se anquilosara, y la novela cervantina no se salva de su efecto e influencia.

Al respecto, Marcel Bataillon señala varios puntos de contacto entre la obra cervantina y el erasmismo que se encontraba en su irremediable ocaso tras las ya exitosas prohibiciones por parte de la inquisición y de la cultura oficial. Entre los

²⁷ Rene Wellek, *Historia de la crítica moderna*. Tomo II. Trad. De J. C. Cayol de Bethecourt. Madrid, 1962, p. 22; *apud*. Edward C. Riley. *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, p. 60.

elementos que señala el historiador francés están la carga folklórica, la liberalidad que presenta Cervantes con respecto a las devociones formales, la ironía con la que se dibujan algunos religiosos, así como el inolvidable episodio del caballero del verde gabán que representa el ideal moral y religioso de Cervantes, según Bataillon. Lo que importa señalar para el caso no son tanto los elementos concernientes a la filosofía erasmista, sino las implicaciones estéticas y de carácter histórico-literario que significa la familiaridad con las obras de Erasmo y de sus discípulos; pues al hablar de erasmismo, también se habla de una literatura sumamente influida por los antecedentes satíricos y críticos de la Antigüedad, particularmente la sátira menipea, y de la época contemporánea como son, el *Crotalón*, la literatura picaresca y los agudos e ingeniosos diálogos humanísticos que tuvieron una fecunda estirpe a lo largo del siglo XVI y parte del XVII. De esta manera, Bataillon señala a Cervantes como “el último heredero del espíritu erasmiano en la literatura española.”²⁸

Este espíritu crítico devela, como lo señala E. Riley, a un Cervantes cuya literatura navega en un “océano de intertextualidad.”²⁹ Esta complejidad se manifestará desde múltiples dimensiones. Así, la obra cervantina dejará sentir reiteradamente los influjos de la tradición literaria y humanista.

Como aquí se ha señalado, son numerosas las cuestiones crítico-teóricas que se manifiestan en la obra cervantina y que ya han sido tratadas ampliamente. Al respecto, son dos los trabajos fundamentales e imprescindibles que abordan este tema desde un punto de vista más o menos general: *El pensamiento de*

²⁸ Marcel Bataillon. *Erasmo y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 800.

²⁹ E. C. Riley. “Tradición e innovación en la novelística cervantina” en *Bulletin of the Cervantes Society of América*. Vol. XVII. No. 1, 1997, p. 47.

Cervantes de Américo Castro y *Teoría de la novela en Cervantes* de Edward C. Riley. Por otro lado, Alban K. Forcione ha desarrollado su valiosa exégesis a partir de los textos ya mencionados estableciendo, por ejemplo, relaciones entre la reflexión teórica cervantina y el neoaristotelismo del siglo XVII presente en el *Persiles*³⁰. Lo que cabría subrayar de lo señalado por parte de estas interpretaciones de la obra de Cervantes es la presencia ya indiscutible de una carga y un peso teorizante en la obra cervantina. Frente a la desafortunada interpretación de un Cervantes de “ingenio lego”, se manifiesta un Cervantes consciente del ejercicio artístico y crítico. Su densidad intertextual demuestra un inmenso bagaje libresco que como incluía novelas pastoriles y libros de caballerías, comprende también tratados humanistas, debates teóricos en boga tanto en Italia como en España, o tesis neoplatónicas de la estirpe de León Hebreo, Castiglione o Ficino; pero, sobre todo, un quehacer narrativo que pone en juego este universo intelectual. Así, el acierto de Cervantes no consiste tanto en la posesión de dicho bagaje y su manifestación textual, sino en que forma parte integral de todo el mecanismo artístico de su ya de por sí compleja obra que se descubre como moderna.

Esta carga teórica y crítica propia de tal sensibilidad es, como aquí se ha reiterado, constante a lo largo de toda la obra cervantina, sin embargo son las dos partes del *Quijote*, el *Persiles* y el *Coloquio de los perros* las obras en las que este sentido crítico se ostenta de forma mucho más intensa. Y es sobre esta última sobre la que voy a explorar el sentido crítico y sus consecuencias textuales e ideológicas a partir de su relación con la filosofía cínica.

³⁰ Alban K. Forcione. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton University Press, 1970.

Fuentes

Antes de empezar con la identificación y el análisis de los elementos que textualmente exponen una relación entre el cinismo y el *Coloquio* quisiera presentar aquí las fuentes que pudieron formar parte del bagaje intelectual de Cervantes y que posiblemente sirvieron como afluyente directo entre la creación cervantina y la tradición cínica.

La fuente principal para el conocimiento de los filósofos cínicos griegos en la época fue la obra de Diógenes Laercio: *Vida y opiniones de los filósofos más ilustres*³¹, cuyo sexto capítulo es dedicado a los cínicos. Su proceso de transmisión fue continuo, y previo a la redacción de la obra cervantina ya se contaban con diversas ediciones en varios idiomas modernos incluyendo el español. Al respecto, Riley³² nos da noticia de *La vida y las costumbres de los viejos filósofos que vuo en este mundo* traducido por Hernando Díaz. Su popularidad es avalada por el número y la constancia de sus traducciones: 1520, 1527, 1535, 1538, 1541, y 1545. Por su parte, José Ortiz y Sanz³³ también nos informa de varias traducciones tanto al latín como al francés y al italiano anteriores a 1612 (fecha en la que terminan de redactarse las *Novelas ejemplares*): la de

³¹ Tomo el título que consigna Carlos García Gual en su libro *La secta del perro*. Madrid, Alianza Editorial, 2002. (Biblioteca temática), p. 42.

³² Cf. E. C. Riley "Cervantes and the Cynics. *El licenciado Vidriera* and *El Coloquio de los perros*" en *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. LIII, Julio, Liverpool University Press, 1976; pp. 51-58.

³³ Cf. José Ortiz y Sanz, en el "Prólogo del traductor" a Diógenes Laercio, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres* [en línea]. Trad. y pról. de José Ortiz y Sanz, edición digital de Torre de Babel Ediciones, basada en la edición de Luis Navarro, *Biblioteca Clásica*, Madrid, 1887. <<http://www.e-torredebabel.com/Biblioteca/Diogenes-Laercio/Diogenes-Laercio-Vida-Filosofos.htm>>

Enrique Estéfano de 1570, la de Tomás Aldobrandini de 1594, la de Francisco Fouguerolles de 1602, y otra italiana de 1545. Así, resulta inegable la difusión y la popularidad de este texto durante el Renacimiento antes de la redacción de las obras de Cervantes.

Por otro lado, Riley, en su mismo artículo, señala que el capítulo XXVII de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía se titula: “La extraña condición y vida de Diógenes cínico, filósofo, y de muchas sentencias notables suyas, y dichos y respuestas muy agudas y graciosas”. Al respecto de la popularidad y difusión de esta monumental obra no hay mucho que añadir más que subrayar que éste era un texto indispensable para el intelectual español del Renacimiento.

De esta forma, resulta indiscutible la presencia de las referencias intelectuales y sobre todo anecdóticas durante los siglos XVI y XVII en España y Europa sobre los principales filósofos cínicos.

Más allá de la existencia y posible acceso de Cervantes a estas referencias, hay que señalar que la transmisión de la tradición cínica es mucho más simbólica, anecdótica e ideológica, que estrictamente textual. Es decir, los cínicos, no son tanto los autores de un sistema concreto de filosofía inscrito en determinados textos, son el símbolo, la imagen, y hasta la caricatura de una actitud rebelde y antisistemática. Lo único que el texto de Diógenes Laercio contiene son anécdotas conocidas de un grupo de filósofos que vivieron varios siglos antes de su redacción, y que se fueron transmitiendo a lo largo de los años en numerosas obras literarias y filosóficas al grado de convertirse más en personajes literarios que en la fuente textual de un sistema filosófico. Saber qué dijeron en realidad Diógenes de Sínope o Antístenes o dar fe de su existencia histórica no es tan importante,

como sí lo es su asimilación como figuras míticas de un perfil ideológico concreto, el del cínico.

Por otro lado, más importante que la transmisión de la obra de Diógenes Laercio es la descendencia de la sátira menipea que fue el principal vehículo para la transmisión de la filosofía cínica. Por sólo mencionar el ejemplo más obvio, Luciano de Samosata fue un autor importantísimo para el Renacimiento y en varias de sus sátiras incluye a filósofos cínicos como personajes. Y Cervantes no sólo es receptor de este género. El *Coloquio de los perros* es en sí una sátira menipea, como veremos más adelante.

Así, sin restarle importancia a la posible lectura de Cervantes del capítulo XXVI de la *Silva de varia lección* o de alguna traducción de la obra de Diógenes Laercio, me parece que el contacto con la filosofía cínica resulta mucho más estrecho y complejo si consideramos la historia y el contenido textual e ideológico de la sátira menipea, así como la naturaleza de la propuesta cínica que se manifiesta más como símbolo y mito que como una concreta tesis filosófica encapsulada en una serie de obras determinadas.

La figura del perro en el Coloquio de los perros y en el cinismo

Sin duda, el *Coloquio de los perros* significa uno de los momentos más problemáticos de la colección de las *Novelas ejemplares*. Es la novela que más libertades se toma al tener un marco narrativo externo (*El casamiento engañoso*), y al proponer un argumento por demás insólito de la colección: dos perros dialogantes narrando, discutiendo y teorizando sobre un relato de corte picaresco.

Y no se trata de unos perros cualesquiera, sino de unos perros con competencia discursiva y con una gran capacidad crítica, cuyo discurso se encuentra inflamado de consideraciones filosóficas. Cada uno de estos dos personajes, y muy a su manera, abordan temas que van desde la naturaleza del lenguaje, hasta la retórica o la ética. De esta forma, nos encontramos frente a unos “perros filósofos”. Y la figura del perro filósofo alude directamente a aquella escuela de pensadores que se reunían en la marginal plaza de Cinosargos y que se hacían llamar hombres perrunos, es decir, *Kinikos*.³⁴

La figura del perro siempre tuvo fuertes connotaciones en la cultura griega antigua. Aquiles le dice a Agamenón. “tú que tienes mirada de perro”³⁵, porque sin el mayor reparo ofende a los aliados. Helena se denomina a sí misma perra³⁶ al meditar cuán impudicamente abandonó a su esposo. De esta manera, el calificativo de perro viene a denotar impudicia, y particularmente falta de *aidos* que vendría a ser respeto, comportamiento civilizado, normativo. Y mientras que para el griego la abeja va a ser el paradigma de civilización, de orden; el perro significará diametralmente todo lo contrario. Esta condición simbólica del perro vino a denotar una actitud que se vería ejemplificada y desarrollada por un grupo de filósofos que se manifestarán como antisistemáticos, denunciantes de la tiranía oculta tras las convenciones y el aparato social y cultural; que reclamarán a costa

³⁴ La información y las referencias a los cínicos son extraídas de: Carlos García Gual, *Op. cit.*; y de Michael Onfray. *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós, 2005. (Espacios del saber).

³⁵ Carlos García Gual, *op cit*, p. 18. La referencia viene de la *Íliada* (I, 225), que en la traducción de Emilio Crespo Güemes, el verso entero dice: “Ebrio, que tienes mirada de perro y corazón de ciervo”. Homero, *Íliada*. introd., ed., y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2000, p. 8.

³⁶ En la misma traducción se lee “¡Cuñado de esta perra cuyas malas artimañas espantan!” (II, VI, 344). Homero, *op cit*. p. 121.

de cualquier beneficio una condición de auténtica libertad y virtud. Se trata de los filósofos cínicos. Así, la relación entre el perro y esta escuela es múltiple.

Diógenes de Sínope, el más célebre cínico, es el que escoge como punto de reunión para sus enseñanzas el Cinosargo, lugar a las afueras de la ciudad. En contraposición con la Academia o el Liceo, el Cinosargo era un lugar marginal, poco amable, y habitado por individuos provenientes de los extrarradios de la sociedad. Era el territorio hostil donde los filósofos llamados perros se ponían a especular, tal y como sucede con el Hospital de la Resurrección, el cual aparece tanto en *El Coloquio de los perros* como en *El casamiento engañoso* y en *El hospital de los podridos*. Este hospital es uno de los espacios históricos que utiliza Cervantes como escenario marginal por excelencia, como habitáculo de sifilíticos, pordioseros y perros. Por su parte, el Cinosargo estaba dedicado al perro de Ulises. Otra versión alude a que, mientras se realizaba un sacrificio a Hércules, un perro se apoderó de un trozo de carne destinado al dios. El oráculo local mandó construir un templo para celebrar al perro, y ese templo terminó siendo el Cinosargo³⁷. Y es de ahí de donde proviene el nombre de “cínico”: Κῠων, Κῠνοζ, que significa propiamente hombre perro. Cervantes, al presentarnos a unos perros con competencia lingüística, originarios de los extrarradios de la sociedad, cuyo discurso contiene fuertes dosis de ironía, humor y sentido crítico; va a apuntar hacia la figura del filósofo cínico, sentido que se deja vislumbrar de forma textual en las siguientes líneas, aunque desde un punto de vista negativo:

CIPIÓN.- ¿Al murmurar llamas filosofar? ¡Así va ello! Canoniza, Berganza, a la maldita plaga de la murmuración, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere

³⁷ Cf. M. Onfray, *op cit.*, pp. 36-37.

decir perros murmuradores; y por tu vida que calles ya y sigas tu historia.³⁸

Por otro lado, en la recta final del diálogo canino, hay un pequeño fragmento que alude claramente al cinismo pero desde sus características más virtuosas, es decir, apelando a la honestidad, la humildad y la justicia:

BERGANZA.- [...] Digo, pues, que, viéndote una noche llevar la linterna con el buen cristiano Mahudes, te consideré contento y justa y santamente ocupado; y lleno de buena envidia quise seguir tus pasos, y con esta loable intención me puse delante de Mahudes, que luego me eligió para tu compañero y me trujo a este hospital.³⁹

La elegante alusión cínica se refiere a Cipión, el perro filósofo, llevando una linterna al lado de un hombre virtuoso. Esta imagen no es otra que la de Diógenes de Sínope en medio de una atiborrada plaza pública buscando con su lámpara en plena luz del día a un hombre virtuoso. Aquí podemos pensar que este hombre puede ser Mahudes, ya que Berganza, tras su frenética odisea, encuentra por fin al hombre virtuoso al cual valdrá la pena servir después de haber conocido la confusa y contradictoria naturaleza humana. Bien puede ser el propio Berganza que posee este conocimiento y la experiencia vital para saber reconocer y atesorar la valiosa y excepcional virtud; pues no son gratuitas sus llamadas murmuraciones. Cipión, por su parte, también es consciente y forma parte de esta búsqueda del varón virtuoso:

CIPIÓN.- ¿Qué modo tenías para entrar con amo? Porque, según lo que se usa, con gran dificultad el día de hoy halla un hombre de bien señor a quien servir.⁴⁰

³⁸ Miguel de Cervantes. *Coloquio de los perros. Novelas ejemplares*. T. III., Madrid, Castalia, 1987, p. 268.

³⁹ *Ídem*, p. 315.

⁴⁰ *Ídem*, pp. 257-258.

Hay que recalcar, por otro lado, la ambigüedad de estas referencias que apelan al cinismo. La primera, en la que Cipión condena el acto de la murmuración, insiste en el aspecto pernicioso de la posición cínica. La segunda, la que refiere a la lámpara, aparte de ser mucho más sutil y profunda, apela al cínico como un buscador de virtud y de honestidad. La fórmula es típicamente cervantina: la doble verdad resuelta en ironía desafiando toda interpretación unívoca, resultado de la estructura dialógica de la novela. Si el receptor quiere ver al cínico como personaje nocivo social e intelectualmente, el texto le dará *su* verdad. O bien, si se quiere ver al cínico como genuino juez de una sociedad corrupta e hipócrita, incapaz de liberarse de ataduras y convenciones creadas por ella misma, en el *Coloquio de los perros* se hallarán también sustentos. Hay que considerar que para el cínico la *Verdad* oficial y retórica, unívoca y particular, es la peor de las certezas. La enunciación cínica es ambigua, violenta y desafiante. No busca una verdad concreta, sino una iniciación. El discurso cervantino, sin ser particularmente violento, es sutilmente provocador a partir de una ambigüedad y una indeterminación ejecutadas con absoluta maestría.

Como ya se ha mencionado, el perro ha sido la figura emblemática del ser desposeído. “Vivir como un perro” viene a denotar una existencia atribulada, llena de reveses y de falsas esperanzas. Y nuestros protagonistas no tienen que recurrir a la comparación, pues son propiamente perros; y su vida será de tales, así como lo demuestra la amplia y fatigosa biografía de Berganza, la cual contendrá intensos ecos de la literatura picaresca. De esta manera, el eje central narrativo de la novela es la autobiografía de Berganza, la cual es comentada por el libresco Cipión.

Ahora bien, como se verá más adelante, una de las direcciones fundamentales de la crítica de Cipión consiste en una exégesis poética de la biografía relatada por el propio personaje, Berganza. Por el momento sólo mencionaré que Berganza escucha y asiente sobre la normatividad que busca imponer Cipión. Sin embargo, dicha normatividad es puesta constantemente en tensión por la narración misma. Berganza, al final de cuentas, relata casi como le viene en gana: despotrica contra sus amos, condena los actos ajenos y discurre al punto de perder aparentemente el hilo de su narración. De esta manera, Berganza sigue su instinto de cronista mientras Cipión busca implantar principios neoaristotélicos y neoquintilianos que limiten dicha narración de acuerdo con las poéticas y los lugares comunes de la cultura literaria de la época.⁴¹

⁴¹ Cf. Michel Nerlich “On the philosophical dimension of *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*” en *Cervantes's 'Exemplary novels' and the adventure of writing* Michael Nerlich y Nicholas Spadaccini, eds. Minneapolis, Prisma Institute, 1989; pp. 247-327.

Por un lado, tenemos a un Berganza cuya narración parte de un ejercicio vital y sensible. Sus juicios surgen del sentido común que ofrece la experiencia; y por el otro, a un teórico cuyo sentido crítico es resultado de una práctica especulativa, así como de una cultura libresca que reiteradamente pone de manifiesto como en el siguiente caso en el que el perro filósofo recuerda las palabras de Juvenal:

CIPIÓN.- Por haber oído decir que un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre...⁴²

Así, es el propio Cipión el que reconoce el ejercicio y las costumbres de los cínicos. Y es muy significativo que sea Cipión quien ofrece esta referencia. En primer lugar porque, como se viene afirmando, Cipión es el que posee la cultura libresca; y en segundo lugar, porque es éste el que va a buscar la imposición de la teoría y de la filosofía en el terreno artístico, dentro de la narración vital del intuitivo y espontáneo Berganza. Por un lado, Berganza hará patente la eficacia de la naturalidad, del impulso estético dirigido por el deleite de narrar y de las sutilezas de la memoria:

BERGANZA.- [...] Ahora que me ha venido a la memoria lo que había de haber dicho al principio de nuestra plática, no sólo me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar.⁴³

⁴² M. de Cervantes. *El coloquio de los perros*, *Op. Cit.* p. 251. En la nota 52 del aparato crítico a cargo de Juan Bautista Avallé Arce, éste señala la fuente: Juvenal, sátira I, 30: "Difficile est satyram non scribere"

⁴³ *Ídem*, p. 255.

De esta manera, tenemos dos perspectivas antitéticas: una teorizante y otra que podemos ir denominando cínica mucho más identificada con el punto de vista de Berganza.

Al respecto de esta oposición integrada en el diálogo, la filosofía cínica no parte de una sistematización definida, sino del gesto, del juego, de la intuición. Así, el filósofo cínico se opondrá al filósofo de prestigio en el sentido discursivo, ya que su metodología no será la de la retórica filosófica silogística y abstracta. Es por eso que se interesan por lo concreto y lo cotidiano. Se trata de una filosofía práctica, no teórica, que tiene como fin no la contemplación de lo infinito ni los absolutos ni la metafísica, sino el desarrollo de una vida guiada por la virtud. No busca al iniciado en especulaciones filosóficas, sino a aquel espíritu sensible capaz de recibir y agradecer las enseñanzas del filósofo errante que no serán fruto de complejos razonamientos, sino de gestos llenos de simbolismo. Así, frente a la afirmación de la inexistencia del movimiento por parte de Zenón de Elea, Diógenes le replica caminando, del mismo modo que Berganza le cuestiona a Cipión sus preceptivas poéticas narrando, juzgando desde su sentido común y desde su experiencia plenamente vital. Berganza será el sujeto actuante. Su programa es el de la definición del ser en la conducta. Su narración es tanto el ensayo como la construcción acabada de su discurso, y la teoría será extraída de la realidad de dicho discurso, no al revés, como pretende Cipión con sus repetidas interferencias teóricas. De esta forma, Cipión intentará orientar en términos epistemológicos lo que está construido a partir de una disposición eminentemente ontológica. Es de esta manera en la que los aspectos teorizantes del discurso de Cipión se ponen en tensión con la narración de Berganza. Y no es que el relato carezca de teoría

(todo discurso la contiene en la medida en la que se construye a partir de determinadas valoraciones y presupuestos), o que la teoría y la praxis se encuentren en franca controversia y se reconozcan como incompatibles. Por ejemplo, Berganza sostiene en algún momento que se va a contener en su narración y no caerá en sus constantes transgresiones a la teoría. Sin embargo, dicha declaración de propósitos es enunciada con claras referencias al principio de deleite y aprendizaje de la poética de Horacio, otro claro preceptor, mostrándose de esta forma la condición ambigua e irónica del *modus operandi* cervantino:

CIPIÓN.- [...] que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto.

BERGANZA.- Yo tomaré tu consejo, y esperaré con gran deseo que llegue el tiempo en que me cuentes tus sucesos; que de quien tan bien sabe conocer y enmendar los defetos que tengo en contar los míos, bien se puede esperar que contará los suyos de manera que enseñen y deleiten a un mismo punto.⁴⁴

La tensión y el contrapunto radica en la intervención de la teoría sobre el fenómeno, es decir, en la manera y la medida en la que el acto va a dejarse regular o no por la idea.

Por su parte, el filósofo cínico paradigmático –pensemos en Diógenes– busca predicar con actitudes su discurso cuyo principal objetivo son las *normas* y las convenciones de una sociedad que considera hipócrita y viciosa. Su gramática es la de los agresivos ademanes, la de una teatralidad grotesca y directa.

⁴⁴ M. de Cervantes. *El coloquio de los perros*, Ídem, p. 251.

Así, el cínico va a renunciar a la exposición ornamentada y ampulosa, redundante y enfática; acusando a las formas de la disertación filosófica de represoras, elitistas y retóricas en el peor sentido de la palabra. Probablemente la anécdota más destacada al respecto sea la de Diógenes llevando a los alumnos de Platón y al maestro mismo un gallo desplumado tras haber sentenciado éste que el hombre era un bípedo sin plumas⁴⁵.

⁴⁵ En la traducción de Carlos García Gual de Diógenes Laercio, *Vida de los filósofos cínicos* en *La secta del perro*, *op. cit.* leemos: "Platón dio su definición de que el 'hombre es un bípedo implume' y obtuvo aplausos. Él [Diógenes de Sínope] desplumó un gallo y lo introdujo en la escuela y dijo 'Aquí está el hombre de Platón'". P. 111.

La normatividad teórica y la “poética” cínica

Como se ha venido señalando, en la obra cervantina es común encontrar trazos de poéticas problematizadas. Es decir, se plantea una exposición teórica que no necesariamente se aplica, sino que interactúa de forma dinámica con el ejercicio narrativo mismo. En el *Coloquio* este elemento será uno de los ejes críticos de la teoría y la realización literaria.

Ahora bien, un discurso literario puede implicar una normativa o convenciones de lo que se considera como tal. Hay una poética o una serie de convenios o supuestas normas que anteceden al producto y que lo definen como objeto artístico. Cuando un lector abre un libro de cuentos espera una serie de textos con características definidas, ya que reconoce, consciente o inconscientemente, la estructura convencional. Así, existe de antemano una definición asignada por el horizonte cultural que activa expectativas y que regulan en menor o mayor medida la interpretación. Sin embargo, dicho proceso no excluye la trasgresión. De hecho, son esos pactos el punto de arranque para la contravención normativa. Es la norma la que instala el sistema y, por tanto, la que sugiere los mecanismos para su desarticulación, transgresión, contradicción o alteración.

Y aquí estamos en el punto medular del proyecto cínico. Aunque sus propósitos no involucraban directamente aspectos literarios, lo que hay es un activo ejercicio crítico frente a un sistema cultural. Funcionan como la conciencia

crítica que va a delatar las incongruencias y a prevenir el anquilosamiento de un ejercicio intelectual que puede ser contaminado por los prejuicios y métodos de una cultura oficial y de prestigio. Y la consecuencia, más que destructiva, es la de la distensión teórica y vital de las prácticas intelectuales y de la interpretación de la realidad. Y esta tensión entre lo normativo, programático o metódico, y una realidad o discurso concretos y problemáticos se manifiesta en la exploración teórica literaria del *Coloquio*⁴⁶.

Desde las primeras líneas del texto, Cipión se revela como el personaje representante de un sistema apriorístico⁴⁷. Visto en perspectiva, él cuenta poco de su vida, puesto que es el portavoz de la teoría. Su experiencia, su horizonte cultural, sus prejuicios parecen provenir de una cultura eminentemente libresca y preceptiva; y de ahí es de donde son extraídos sus paradigmas que determinarán su exhaustivo análisis de discurso a lo largo del texto, así como casi todas sus interpolaciones y meditaciones que son prácticamente una calca de lugares comunes literarios y filosóficos. Por ejemplo, frente a la gran sorpresa del don del habla y su insólita manifestación en un perro expresada por Berganza, Cipión reproduce un claro tópico: “Lo que yo he oído alabar y encarecer es nuestra mucha memoria, el agradecimiento y gran fidelidad nuestra; tanto, que nos suelen pintar por símbolos de la amistad.”⁴⁸ Cabe mencionar que la expresión misma delata su conformación tópica: “Lo que yo *he oído...*”, “*nos suelen pintar*”. Es decir,

⁴⁶ Sobre la teoría literaria intrínseca en el *Coloquio*: Cf. Grissel Gómez Estrada, “*El Coloquio de los perros*: Una poética para sí misma” en *Revista Casa del tiempo*. México, Universidad Autónoma de México, pp. 55-62; y M. Nerlich *Op. cit.*

⁴⁷ Cf. M. Nerlich *Op. cit.*

⁴⁸ Miguel de Cervantes. *Coloquio de los perros*. *Op. cit.*, p. 243.

se trata de un juicio que no procede de una conclusión personal o biográfica, sino de una fuente externa evidentemente literaria.

La poética normativa se presenta básicamente a partir de las interferencias de este personaje a lo largo del relato de Berganza. A continuación presento una lista de fragmentos para dejar en claro tanto la constancia, como la intensidad y el tono en el que estas apelaciones críticas se manifiestan a modo de sentencias o consejos:

- Al paso que llevas, no llegarás a la mitad de tu historia.⁴⁹
- Hiciste muy bien, por ser prerrogativa de la hermosura que siempre se la tenga respeto.⁵⁰
- sea tu intensión limpia aunque la lengua no lo parezca⁵¹.
- ... si eres discreto o lo quieres ser nunca has de decir cosa de que debas dar disculpa. Di adelante.⁵²
- ... que no es buena la murmuración...⁵³
- Basta, Berganza, vuelve a tu senda y camina.⁵⁴
- Se breve y cuenta.⁵⁵
- Pasa adelante.⁵⁶
- Basta: adelante, Berganza, que ya estás entendido.⁵⁷
- Las honestas palabras dan indicio de la honestidad del que las pronuncia o las escribe⁵⁸
- Sigue tu historia y no te desvíes del camino carreter con impertinentes digresiones; y así, por larga que sea, la acabarás presto.⁵⁹
- ... que yo no murmuro de nadie⁶⁰
- La aplicación falta.⁶¹
- No más, Berganza; no volvamos a lo pasado: sigue, que se va la noche...⁶²

⁴⁹ *Ídem* p. 247.

⁵⁰ *Ídem* p. 248.

⁵¹ *Ídem* p. 253.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ídem*, p. 251.

⁵⁴ *Ídem* p. 254.

⁵⁵ *Ídem* p. 256.

⁵⁶ *Ídem* p. 257.

⁵⁷ *Ídem*, p. 260.

⁵⁸ *Ídem* p. 269.

⁵⁹ *Ídem*, p. 272.

⁶⁰ *Ídem*, p. 262.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ídem*, p. 287.

- Bien se me trasluce, Berganza, el largo campo que se te descubría para dilatar tu plática y soy de parecer que la dejes para cuento particular y para sosiego no sobresaltado.⁶³
- Concluye, que, a lo que creo, no debe de estar lejos el día.⁶⁴
- Mira Berganza, nadie se ha de meter donde no le llaman, ni ha de querer usar del oficio que por ningún caso le toca.⁶⁵

Estas son sólo algunas de las apelaciones de Cipi3n en las que resulta evidente su car3cter imperativo y dogm3tico. Se enuncian como decreto y no como propuesta. Recuento de lugares comunes de las po3ticas renacentistas y de principios morales, las imposiciones normativas de Cipi3n no dejan de tomar en cuenta dos aspectos fundamentales: la pertinencia narrativa y la “ejemplaridad”, el sano deleite. Ambos aspectos, el moral y el te3rico, se mezclan en un mismo horizonte que dif3cilmente se van a distinguir e independizar. Para la po3tica contempor3nea ambas perspectivas son indisolubles. Al respecto, hay que tomar en cuenta el contexto postridentino, el debate sobre los libros de caballer3as y las novelas pastoriles, y la renovada *Po3tica* aristot3lica⁶⁶. Al mismo tiempo, delatan una versi3n anquilosada del tratamiento literario tradicional en el que se exalta la mera linealidad y la cautela narrativa. Si verdaderamente Berganza contara las cosas como le sugiere Cipi3n, el relato ser3a tedioso, correctamente lineal y moralmente impecable, construyendo un discurso tan irreprochable como aburrido. Tambi3n hay que considerar que dicha perspectiva normativa se manifiesta como decrepita frente a una din3mica art3stica que ya se ven3a perfilando de manera contundente y que terminaría imponi3ndose: el Barroco, de la que Cervantes ya da claras muestras como en el caso de este texto di3logo-novela-s3tira.

⁶³ *Ídem*, p. 315.

⁶⁴ *Ídem*, p. 316.

⁶⁵ *Ídem*, p. 320.

⁶⁶ *Cf.*, *supra*, p. 18.

Ahora bien, ¿cuáles son los principales aspectos normativos de la teoría literaria de Cipión? Grissel Gómez Estrada, en su artículo, “*El coloquio de los perros*, una poética para sí misma” desglosa lo que podríamos considerar una sistematización de la poética expresada por Cipión de acuerdo con los siguientes puntos: 1) quién debe de narrar, 2) qué se debe de narrar, y 3) cómo se debe de narrar.

1 – Quién debe narrar: El que va a ser capaz de proponer y mantener una narración pertinente será quien posea la facultad del habla junto con la capacidad de razonamiento. Así, lenguaje y conciencia son parte de un mismo proceso. Cipión, al respecto señala que “viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso.”⁶⁷ Su manera de aprovechar dicho don va a ser narrar y teorizar sobre lo narrado. El razonamiento también implicará una pertinencia ética que continuamente dejan en claro las interferencias del prudente Cipión. La murmuración es el principal aspecto que se buscará erradicar de una narración que pretenda deleitar moralizando. Y la murmuración consiste básicamente en los pronunciamientos con algún juicio de valor implícito que se manifiesten en contra de la sociedad. Vale recordar que la murmuración es lo que, para Cipión, define al cínico como ya lo habían dejado claro sus declaraciones⁶⁸.

Así, lo que se está exponiendo de forma clara es la demanda de pertinencia y prudencia en un sentido amplio, tanto artística como moralmente.

⁶⁷ M. de Cervantes, *Coloquio de los perros*, *Op. cit.*, p. 241.

⁶⁸ *Cf.*, *supra*, p. 30.

2 – Qué se debe narrar: La obra literaria debe contar cosas “que enseñen y deleiten a un mismo punto”⁶⁹, que van a ser las dos funciones primordiales adscritas a la poesía. Volvemos de nuevo al asunto de la ejemplaridad. Como ya se ha mencionado, Avalle Arce plantea las dos posibilidades interpretativas de la ejemplaridad en las novelas de Cervantes, una de carácter estético, y otra de carácter moral, ambas inscritas en la normativa de Cipión.

Por tanto, dentro del *Coloquio* tenemos la manifestación concreta de dicho problema que atañe a la colección completa, y que deja entrever la complejidad, la importancia y la articulación de ésta con respecto a las *Novelas ejemplares* como unidad.

3 – Cómo se debe de narrar: Al respecto de las directrices propiamente narrativas, Cipión, casi desde el arranque de la novela, señala lo siguiente:

CIPIÓN.- Si en contar las condiciones de los amos que has tenido y las faltas de sus oficios te has de estar, amigo Berganza, tanto como esta vez, menester será pedir al cielo nos conceda la habla siquiera por un año... Y quíerote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida; y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide este advertimiento, para aprovechar dél en lo que te queda por decir.⁷⁰

a) Así, lo primero que se destaca es la condición de brevedad y temporalidad, el de la conciencia literaria del tiempo de la narración y el tiempo de la historia de la vida de Berganza. Así, un

⁶⁹ *Ídem*, p. 251.

⁷⁰ *Ídem*, p. 247.

elemento fundamental de efectiva técnica será el de la pertinencia en la ornamentación.

- b) Muy ligado al punto anterior es el que consiste en la brevedad del relato que se logra, según Cipión, 1) evitando las digresiones y 2) no detenerse en críticas ni descripciones. Lo que se solicita es una conciencia temporal entre el tiempo de la historia, el tiempo de escritura y enunciación, y el tiempo de lectura, es decir, la capacidad de síntesis y de limitación estrictamente narrativa.
- c) Para Cipión resulta muy importante el respeto al orden cronológico. Al respecto, Berganza, en ocasiones, comparte este precepto: “ten paciencia, y escucha por su orden mis sucesos, que así te darán más gusto”⁷¹.
- d) El uso del léxico apropiado es importante para Cipión quien declara que “Las honestas palabras dan indicio de la honestidad del que las pronuncia o las escribe”⁷²
- e) La coerción ideológica y filosófica es fundamental en la poética de Cipión: “...quiero que pase por filosofía, porque son razones que consisten en buena verdad y en buen entendimiento” Es decir, para Cipión, hay una condición ética en el filosofar. Aquí es donde existe la más evidente oposición frente a un posible planteamiento poético y filosófico mucho más abierto y que, para Cipión, toma el

⁷¹ *Ídem.*, pp. 255-256.

⁷² *Ídem.*, p. 269.

nombre de cinismo: “¿Al murmurar llamas filosofar?”⁷³ De esta manera, para Cipión, el relato pertinente es aquel que se concentra aparentemente en la acción narrativa. Sin embargo, el preceptista canino no escatima en predicar moralmente, en buscar la ejemplaridad moral a toda costa. Lo que va a ser reprobable es la conducta y el enunciado crítico, la posible ruptura discursiva o ideológica. La simulación y una aparente impostura parecen formar parte de la propuesta moral de la poética de Cipión, proyectada a partir de las teorías literarias tradicionales y convencionales de la época.

Existe, pues, un sistema poético con implicaciones ideológicas y morales. Este sistema no es otro que el de los lugares comunes y el de las poéticas tradicionales. Cipión no es más que su portavoz. Visto dicho aspecto exclusivamente desde este punto de vista, no hay propuesta ni crítica. Lo que plantea una situación crítica, relativa, ambigua y dialógica es su inclusión dentro de una construcción narrativa concreta – el relato de Berganza – y su problematización a partir de esta misma. Es decir, la teoría se separa de su ámbito meramente abstracto y va a buscar articularse con un fenómeno concreto. Y ahí es donde se plantea, en la novela, una verdadera propuesta necesariamente problemática, ambigua y crítica.

Tampoco el relato consiste en un total desfase con respecto a la normativa. Berganza mismo manifiesta una conciencia narrativa que no va a conceder

⁷³ *Ídem.*, p. 268. Hay que recordar que Cipión conceptualiza al cínico como aquel que murmura.

espacio a un discurso desproporcionado e impertinente: “Quererte yo contar ahora lo que ahí se trató [...] sería meterme en un laberinto donde no me fuese posible salir cuando quisiese”⁷⁴. Irónicamente, Berganza también le señala a Cipión: “... ten paciencia y escucha por su orden y sucesos, que así te darán más gusto si ya no te fatiga querer saber los medios antes de los principios”

La propuesta consiste no en la oposición, sino en la síntesis y la relatividad de un discurso que se niega a ser manipulado por la rigidez de una posición unívoca y dogmática de la realidad y, en este caso, de una manera de interpretar y ejecutar un discurso, una obra literaria⁷⁵. Esta posición es claramente revelada en el siguiente fragmento, casi al final del texto, en el que aparece el Cipión menos dogmático y apriorístico, y más sutil, problemático y hasta poético, en el que le da al azar un definitivo papel en la interpretación de un texto:

CIPIÓN.- [...] Digo, pues, que el verdadero sentido es un juego de bolos, donde con presta diligencia derriban los que están en pie y vuelven a alzar los caídos, y esto por la mano de quien lo puede hacer. Mira, pues, si en el discurso de nuestra vida habremos visto jugar a los bolos, y si hemos visto por esto haber vuelto a ser hombres, si es que lo somos.⁷⁶

La regulación teórica se relativiza de acuerdo con las necesidades expresivas. Frente a la propuesta poética de Cipión, Berganza simplemente responde: “yo lo haré así si pudiere”, es decir, yo lo haré si lo creo pertinente, por una necesidad estética, y no por una imposición teórica. Y es de esta manera en la que la teoría preceptiva y la trasgresión se neutralizan mutuamente. No se trata de construir un

⁷⁴ M. de Cervantes. *Coloquio de los perros*, op. cit. p. 282.

⁷⁵ Sobre la posición relativa de los personajes con respecto al cinismo y la cultura oficial cf. p. 52.

⁷⁶ *Idem*. p. 305.

discurso representativo y ejemplar de las normas literarias, pero tampoco de transgredir porque sí.

Es de esta forma en la que Cervantes nos ofrece un verdadero ejercicio de libertad artística. La “ejemplaridad”, el horizonte postridentino, o las normativas poéticas, lejos de limitar y coartar las posibilidades artísticas terminan por formar parte de una construcción narrativa que sabe manejar, simular y manipular sus elementos a pesar de ellos mismos, y la teoría literaria propuesta por Cipiión es un claro ejemplo de ello.

Para concluir esta idea, quisiera citar un momento memorable del *Coloquio* en el que se confecciona una ironía impecable al respecto de las normativas poéticas. Berganza ha llegado a Valladolid y se encuentra ya en el hospital, morada de marginales, en donde están en un mismo cuarto el protagonista del *Coloquio*, un alquimista, un poeta, un matemático y un arbitrista. La locura de estos personajes se hace patente dada la descripción desprejuiciada de Berganza en la que narra cómo el alquimista declara tener en un par de semanas la fórmula de la piedra filosofal. El poeta de este episodio resulta ser un paradigma de la sistematización poética. Enuncia él mismo:

BERGANZA.- [...] respondió que de su corta suerte. "¿Cómo y no será razón que me queje -prosiguió-, que, habiendo yo guardado lo que Horacio manda en su *Poética*, que no salga a luz la obra que, después de compuesta, no hayan pasado diez años por ella, y que tenga yo una de veinte años de ocupación y doce de pasante, grande en el sujeto, admirable y nueva en la invención, grave en el verso, entretenida en los episodios, maravillosa en la división, porque el principio responde al medio y al fin, de manera que constituyen el poema alto, sonoro, heroico, deleitable y sustancioso; y que, con todo esto, no hallo un príncipe a quien dirigirle? [...] "Trata de lo que dejó de escribir el Arzobispo Turpín del Rey Artús de Inglaterra, con otro suplemento de la Historia de la demanda del Santo Brial, y todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso

suelto; pero todo esdrújulamente, digo en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno"⁷⁷

“El sueño de la razón produce monstruos” goyano reproduce fielmente el delirio del poeta, del alquimista y del matemático, el cual no descansa en la búsqueda de la cuadratura del círculo y del punto fijo.

Tal y como el protagonista de *Pi* de Darren Aronofski, que, tras la búsqueda de un patrón universal y la comprensión de la realidad vista exclusivamente a partir de órdenes numéricos, termina por taladrarse el cerebro después de introducirse en un franco delirio, los personajes cervantinos que acompañan a Berganza en el cuarto del hospital representan el disparate de la razón, el método y la normatividad.

Aquí está representada la respuesta de Berganza a la poética de Cipión. Termina por definir que el discurso no debe regularse de manera categórica y absoluta porque la “realidad”, o lo que se puede interpretar de ella, rebasa cualquier intento de codificación concluyente. Y es en este punto en el que regresamos a los aspectos de ejemplaridad y cinismo. Tanto moral como estéticamente, Cervantes mantiene la ironía y la ambigüedad que manifiestan una interpretación relativa tanto del discurso como de lo ético y lo vital. Y a lo que el cinismo apela es a la emancipación de prejuicios restrictivos que, aunque ordenan y ofrecen control sobre el individuo y la sociedad, bloquean sus posibilidades interpretativas y existenciales.

⁷⁷ *Idem.* p. 316.

Crítica cínica a la erudición en el Coloquio de los perros

La postura filosófica cínica es antidogmática y abierta. Desdeña la tradición, la cultura y las normas no por ignorancia, sino por una demanda de libertad. Sin embargo, el filósofo cínico no prescinde por entero de la cultura. Al contrario, se vale de ella. Es conocido el hecho de que Diógenes de Sínope utilizaba en su discurso poemas homéricos parodiados; y la parodia implica un conocimiento de lo trastocado. Así, el cínico no será un filósofo inculto o ignorante, más bien se tratará de un crítico del sistema cultural, que hará evidentes las formas y recursos artificiales a las que recurre el hombre de cultura de su tiempo. De hecho, implica un conocimiento profundo de la tradición, sólo que sin veneración absoluta.

En Cervantes, la parodia⁷⁸ es prácticamente un *modus operandi* y son blanco de su pluma la novela pastoril, la ficción caballerescas y también, como en el caso de los cínicos, la retórica ornamentada, el discurso inflamado de erudición vacía. Es decir, Cervantes participa, al igual que los seguidores de Diógenes, de una crítica al sistema cultural que se hará patente desde el “Prólogo” al *Quijote* de 1605.

Como señala María Stoopan en su libro *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*⁷⁹, en este “Prólogo”, la voz se despliega en dos: la de un autor ficcionalizado y la de un amigo del escritor. Ambas especulan sobre el acto de la

⁷⁸ Hay que mencionar que la parodia no siempre consiste en un ataque o en una burla, también puede tratarse de un homenaje, y Cervantes maneja ambos registros de parodia. En el caso de la tradición literaria, es evidente el homenaje a los libros de caballerías o al género pastoril, señalando su importancia para el imaginario cultural y la producción literaria. Sin embargo, también produce una parodia burlesca con respecto a algunos tipos de discurso como el caso de los prólogos de la época que aquí trato.

⁷⁹ Cf. María Stoopan. *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*. México, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, 2002. (Seminarios)

escritura. Esa especulación se presenta a partir de los textos que anteceden a la obra, como son el prólogo, o los poemas de elogio:

Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogos, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse.⁸⁰

El autor ficcionalizado señala su inquietud sobre la falta de erudición en la obra para la aceptación de ésta por parte del vulgo, pues la considera:

[...] pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes.⁸¹

La ironía aquí es implacable. Frente a esta común costumbre de llenar los libros con extensas citas, alusiones cultas o referencias filosóficas, Cervantes opta por el tópico del artista modesto, por la vuelta de tuerca cómica, y el elegante menosprecio de las convenciones. A partir de esta discusión, se reorienta la retórica habitual de los prólogos, y se plantea una crítica al discurso literario tradicional. Así, la pericia, el artificio narrativo, la conciencia crítica e irónica lleva a Cervantes a romper de nuevo paradigmas artísticos de forma sutil, sin el arrebató retórico, jugando al narrador ingenuo cuyas maniobras artísticas pueden llegar a ser cautelosamente despiadadas tras su elegante y complejo juego irónico.

El *Coloquio de los perros* también presenta el problema de la saturación referencial con respecto a la formalidad erudita carente de contenido. Y es que nuestros perros protagonistas no sólo tienen competencia lingüística, capacidad discursiva y lógica, sino también un bagaje cultural que los califica para abordar

⁸⁰ Miguel de Cervantes. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Op. Cit, p. 10.

⁸¹ Idem, p. 11.

dicho problema. Al respecto, ya se ha comentado la cultura libresca de Cipión, su afán normativista de corte neoaristotélico, o su lectura crítica de base académica basada en principios casi abstractos. Por parte de Berganza, no hay que olvidar que éste tuvo la oportunidad de ir a la escuela, y que ahí estuvo en contacto con la lengua latina:

BERGANZA.- [...] Es, pues, el caso, que como me estaba todo el día ocioso y la ociosidad sea madre de los pensamientos, di en repasar por la memoria algunos latines que me quedaron en ella de muchos que oí cuando fui con mis amos al estudio, con que, a mi parecer, me hallé algo más mejorado de entendimiento, y determiné, como si hablar supiera, aprovecharme dellos en las ocasiones que se me ofreciesen; pero en manera diferente de la que se suelen aprovechar algunos ignorantes.⁸²

Ya manifestado este conocimiento, el mismo dialogante presentará el problema de la erudición vacía:

BERGANZA.- [...] Hay algunos romancistas que en las conversaciones disparan de cuando en cuando con algún latín breve y compendioso, dando a entender a los que no lo entienden que son grandes latinos, y apenas saben declinar un nombre ni conjugar un verbo.

CIPIÓN.- Por menor daño tengo ése que el que hacen los que verdaderamente saben latín, de los cuales hay algunos tan imprudentes que, hablando con un zapatero o con un sastre, arrojan latines como agua.

BERGANZA.- Deso podremos inferir que tanto peca el que dice latines delante de quien los ignora, como el que los dice ignorándolos.⁸³

La cultura, el manejo de una lengua de prestigio, las citas o el conocimiento de autoridades literarias, cuando se utilizan de manera inapropiada, vienen a ser blanco del arsenal satírico de Cervantes tanto en el Prólogo al *Quijote* como el *Coloquio de los perros*. No se trata de no saber latín, o de despreciar a los autores

⁸² Miguel de Cervantes, *Coloquio de los perros*, *Op. cit.* p. 267.

⁸³ *Ídem*, 267-268.

de renombre, se trata de mantener lo más posible una congruencia y una honestidad intelectual, que, incluso para los perros, resulta difícil de mantener:

BERGANZA.- Acuérdome que cuando estudiaba oí decir al prece[p]tor un refrán latino, que ellos llaman adagio, que decía: *Habet bovem in lingua*.

CIPIÓN.- ¡Oh, que en hora mala hayáis encajado vuestro latín! ¿Tan presto se te ha olvidado lo que poco ha dijimos contra los que entremeten latines en las conversaciones de romance?⁸⁴

Así, a partir de lo visto en el prólogo al *Quijote*, o de la discusión acerca del uso del latín en el *Coloquio de los perros*, podemos dar cuenta de la importancia que tenía este tema de la erudición vacía para Cervantes, explícitamente abordado por la filosofía cínica. Tanto para el discurso cínico como para el texto del *Coloquio*, la carga erudita va a tener la necesidad de legitimarse. El imaginario cultural y el bagaje histórico-literario no pueden ser arbitrarios ni tampoco excluidos, deben ser asimilados con una plena conciencia de su uso, sus implicaciones, contenido y sus múltiples significaciones para la interpretación. El cínico, el perro filósofo, da cuenta de ello, buscando esa legitimidad y honestidad a través de su búsqueda vital y crítica de la verdad. Cuando Diógenes arroja la gallina desplumada a los alumnos de Platón no busca burlarse de ellos gratuitamente. No es la ira el móvil del acto, sino el debate abierto que tiene como último fin la búsqueda de una verdad práctica y operable.

Por otro lado, a pesar de ser Cipión el “académico”, es él quien más recela de la saturación referencial. Ahora es él el portavoz del discurso cínico y Berganza

⁸⁴ *Ídem*, p. 272.

el usurpador de los recursos cómodos. Aunque Cipión quiere imponer poéticas de forma preceptiva, su posición termina por no ser unívoca. Por un lado, Berganza hace valer la naturalidad y la autenticidad de un discurso abierto. Por otro, Cipión reprende esa erudición vacía. Así, la crítica se complementa y manifiesta su condición ambivalente, problemática y ambigua. El justo medio concluye en una franca y sensible exploración de las posibilidades. Sobre este último aspecto ahondaré en el siguiente apartado.

El cinismo de Berganza y la condición apriorística de Cipión

Partiendo de lo anterior, hay que revisar quién es el cínico y quién el filósofo tradicional en el diálogo cervantino. A lo largo de las primeras páginas de la novela, parece ser Cipión el filósofo tradicional, mientras Berganza encarna al filósofo cínico. El nombre de Cipión es una derivación de Escipión que era el nombre de una familia romana que entre sus más ilustres descendientes está aquel legendario militar que peleó contra los numantinos. De hecho, en la *Destrucción de Numancia* de Cervantes, este personaje está bajo el nombre de Cipión⁸⁵. Así, el origen resulta claramente romano, y así es como Cervantes lo considera. Berganza puede ser una derivación de Braganza, que es como se le conoce a un pequeño poblado al norte de Portugal de origen medieval. De igual forma, Berganza es también el nombre de un poblado del país vasco. Lo importante para el caso es que el nombre de Cipión tiene un origen grecorromano

⁸⁵ Cf., M. de Cervantes. *La destrucción de Numancia*. Ed. de Alfredo Hermenegildo. Madrid, Castalia, 1994.

y Berganza no. Así, desde sus nomenclaturas, es Cipión el depositario de la tradición, de la Historia, de la prestigiosa herencia clásica. Este aspecto es perfectamente compatible con el carácter de la cultura de los personajes. Uno es aquel versado en conocimientos, en literatura, filosofía y poética, capaz de citar con toda pertinencia a Juvenal o de tratar de reconfigurar y reorientar un relato a partir de preceptos aristotélicos. El otro conoce su realidad desde su experiencia, su formación libresca la toma sólo del tiempo en el que acompañó a un adolescente o niño, uno de sus tantos amos, a la escuela; lo cual le permite entender las propuestas de Cipión. En adelante todo su ingenio y sus esfuerzos son para sobrevivir.

De esta manera, en primera instancia, Cipión representa la cultura oficial y Berganza se orienta a lo vital, práctico y cotidiano, al cinismo. Y así es como básicamente están estructurados. Desde el arranque de la novela, Cipión funge como el preceptor, moralista y filósofo del diálogo, capacitado para juzgar desde tópicos tradicionales su insólita situación:

CIPIÓN.- Así es la verdad, Berganza, y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón, estando tan sin ella que la diferencia que hay del animal bruto al hombre es ser el hombre animal racional y el bruto, irracional.

Mientras tanto, Berganza, también desde el inicio, se deja llevar por sus deseos, intuiciones, memoria y sentido común:

BERGANZA.- Y aun de mí, que desde que tuve fuerzas para roer un hueso tuve deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria, y ahí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban. Empero ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido de este divino don del habla, pienso gozarle y aprovecharme de él lo más que pudiere.

Así, la tendencia de Berganza es al movimiento y a una condición activa más que meramente intelectual.

Conforme avanza la narración de Berganza, Cipión va señalando y buscando orientar el discurso según esta predisposición establecida, mientras Berganza va dándole rienda suelta a su impulso narrativo.

Por otro lado, también hay que recordar las dos más claras referencias a los cínicos en el texto. La primera está a cargo de Cipión y es aquella en la que condena la murmuración. Como portavoz de la cultura oficial, se le representa el cinismo en su imagen más negativa, como una postura impertinente y moralmente inaceptable.

La segunda referencia, que ya he citado, es aquella en la que Berganza alude a Mahudes y a Cipión, llevando este último una linterna. Como ya lo comenté, esta referencia apela veladamente a la filosofía cínica y desde su imagen más simbólica y positiva, la de un Diógenes de Sínope demandando virtud a una sociedad viciosa, y la voz de esta referencia es la del narrador Berganza.

Dicha disposición de Berganza como cínico y de Cipión como representante de la cultura oficial se mantiene en buena parte del diálogo: Berganza termina narrando como quiere y juzgando positiva y negativamente a los personajes que aparecen a lo largo de su narración, murmurando, mientras Cipión no deja de querer apurar y corregir moral y estéticamente el relato de Berganza hasta los últimos párrafos.

Sin embargo, el antagonismo no es absoluto y ambos personajes ceden terreno recíprocamente.

Berganza es un narrador pertinente y no prescinde enteramente de los preceptos de Cipión tal y como lo mostré en “La normatividad teórica y la poética cínica”. La aplicación de los preceptos y las convenciones no se establecen por el mero hecho de tratarse de normas, sino por su pertinencia: “BERGANZA.- [...] Quererte yo contar ahora lo que ahí se trató [...] sería meterme en un laberinto donde no me fuese posible salir cuando quisiese”⁸⁶.

Así, el hecho de que no se trate de un personaje de juicios y procedimientos apriorísticos, como Cipión, no implica tampoco la imposición de la trasgresión sistemática.

Cipión de ninguna manera opera como paradigma. Ya en el capítulo “Crítica cínica de la erudición” había señalado la desconfianza de Cipión sobre la erudición vacía al reprender a Berganza por la enunciación gratuita de latines. También ya he comentado el fragmento en el que Cipión, casi al final del diálogo, plantea una interpretación relativista y abierta de la realidad, comparando a ésta con un impredecible juego de bolos.

Así, lo que me importa destacar en este momento es la caracterización de Cipión y de Berganza en los perfiles filosóficos del cinismo y de la cultura oficial. Como se ha visto, Cipión se presenta como un personaje apriorístico, mientras que Berganza es el que más se acerca a lo que podríamos denominar un perfil cínico, también hay que destacar la ausencia de paradigmas absolutos en el texto de Cervantes. Aunque Cipión busque regular el discurso a partir de una preceptiva tradicional, y esté al tanto de la pertinencia moral, es él quien denuncia la erudición vacía y quien enuncia el relativismo y la ambigüedad. Por su parte,

⁸⁶ *Ídem*, p. 282.

Berganza acata las normas por conveniencia narrativa y es reprendido por un uso impertinente de latines medio aprendidos que lo colocaría como un beneficiario de la erudición vacía, práctica repudiada por el cinismo.

Cervantes rara vez deja de ser problemático, y aunque no se trata de paradigmas, sí hay una identificación ideológica de los personajes que nos permite individualizarlos a pesar de su compleja construcción. Su caracterización resulta, entonces, parcial y relativa, aunque sí habría que considerar un perfil constante. Es decir, se parte de prototipos para después ser éstos relativizados y demostrar que son un mero punto de arranque pero que no funcionan para el dictamen definitivo de la realidad, para la definición ontológica de un personaje o de una interpretación.

La sátira menipea – Características

Un aspecto fundamental del cinismo es su relación con la tradición literaria, y cómo ésta sirvió como medio para su descendencia. Es decir, la filosofía cínica tuvo la virtud de insertarse en un género literario que, por sus características estructurales y hasta ideológicas que implica, lo acogió casi como suyo. La sátira menipea, género antiguo sin consagrar, sin una normatividad definida, y de herencia profusa, fungió como dicho vehículo y se convirtió en el portavoz del cinismo. Ahora bien, aunque la sátira menipea no tuvo poéticas definitivas, se pueden reconfigurar sus principales características y, a partir de ahí, verificar su correspondencia con el *Coloquio de los perros*. Así, la relación entre el cinismo y el diálogo de las *Novelas ejemplares* se justificaría de forma extrínseca al texto en sí. Este es el propósito del siguiente capítulo en el que, en primer lugar, se desarrollan las características del género para cotejar su correspondencia con el *Coloquio de los perros*. En la segunda parte del capítulo se desarrolla una breve historia de la sátira menipea y su relación con la filosofía cínica, para así cerrar el círculo sobre la relación entre el *Coloquio de los perros*, la sátira menipea y el cinismo.

Mijaíl Bajtín, en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* explora tanto la historia como las características de la sátira menipea para encontrar su

relación con la novela moderna. Los principales elementos⁸⁷ que encuentra el teórico ruso⁸⁸ en la sátira menipea son los siguientes:

- Contiene fuertes dosis de humor.
- Es un género libre de exigencias de verosimilitud externa.
- Se puede ubicar en ámbitos realistas.
- Permite puntos de vista inusitados
- Goza de una gran libertad formal y genérica.
- Tiene un alto contenido filosófico y teórico

Humor

Bajtín señala que “en comparación con el ‘diálogo socrático’, en la menipea en general aumenta el elemento risa; a pesar de oscilar [el humor] considerablemente...”⁸⁹. En definitiva, al hacer un recuento de las obras que se consideran menipeas, el humor es uno de los elementos más rápidamente identificables. Por ejemplo, en el diálogo de “Caronte, Menipo y Hermes” perteneciente a los *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samosata; Menipo, destacando su condición indigente, señala que no tiene un óbolo para Carón. El barquero despotrica contra el filósofo el cual le responde que no iba a dejar de morir por no tener la moneda, y que si no puede pasar a su barca que mejor lo lleve de nuevo a la vida a conseguir el mentado óbolo. Saltando los siglos recordemos las racionales impertinencias de la estulticia en el *Elogio de la locura*

⁸⁷ La características e historia del género las tomé de: Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 151-192; y de Roberto Heredia Correa. “Introducción” a Petronio Árbitero. *Satiricón*, Introducción, traducción y notas de Roberto Heredia Correa. México, UNAM, 1997, pp. XXXIII-XLVI (Bibliotheca Scriptorum Romanorum Mexicana).

⁸⁸ M. Bajtín, *Op. cit.* pp. 151-192

⁸⁹ *Idem.* pp. 160-161.

de Erasmo de Róterdam. Situaciones muy parecidas suceden en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés. De esta forma, el humor es una de las constantes en la sátira menipea, cuya impronta resulta más evidente.

Hablar de humorismo en Cervantes es muy cercano a la tautología. Su humor inteligente, agudo, irreverente, a veces despiadado y en otras sutil, luego irónico, es parte de la complejidad de su obra, logrando ofrecer una gran carga significativa a lo que se sugiere entre líneas. Pues el humor, cuando va acompañado de inteligencia y genialidad como es el caso de Cervantes, conlleva una interpretación mucho más problemática y compleja. Llega a ser el cenit de una comprensión que, frente a la abrumadora carga de significados que encierra el mundo, sonrío. Pero esa sonrisa o carcajada también juzga, es una toma de posición, un horizonte, una perspectiva que puede llegar a la devastación de lo contemplado puesto que denuncia la naturaleza absurda del mundo. Por medio del humor no sólo se contempla y se interpreta. Se juzga, pero también se es cómplice.

El clímax del humor en Cervantes es, sin duda, el *Quijote*. En las *Novelas ejemplares* el tono humorístico se acentúa más en las piezas de corte picaresco como *Rinconete y Cortadillo* o el *Coloquio de los perros*, o los casos de *La española inglesa* o *El amante liberal*.

Como todo un prestidigitador del lenguaje, Cervantes recurre constantemente a los juegos de palabras, a la ambigüedad de la polisemia o a las sugerencias significativas que posee el sonido de algún vocablo. Por ejemplo, Berganza dice de dos mujeres que acompañaban a un alguacil y otro mancebo

que “..estaban los dos amancebados con dos mujercillas, no de poco más a menos, sino de menos en todo”.⁹⁰

O bien, con el antecedente de Sancho Panza a cuestas, recurre el perro narrador a dichos que tergiversa para darles un significado más complejo y rico: “adelante y no hagas sogas, por no decir cola, de tu historia”.⁹¹

Sin embargo, *El coloquio de los perros* contiene un elemento humorístico original con respecto al resto de las *Novelas ejemplares*. Al tratarse de una novela dialogada con una insistente carga de teoría literaria que acentúa el valor de la brevedad y la concisión de lo narrado, el perro protagonista, Berganza, no sabrá cómo resistir la tentación de dispersarse narrativamente y de maldecir a quienes va describiendo:

me acuden las palabras a la lengua como mosquitos al vino, y todas maliciosas y murmurantes...⁹²

Así, la caracterización de Berganza que se deduce de sus palabras es la de un narrador desmedido, más atento a su gusto por parlotear que a la pertinencia de su relato y en constante conflicto con las sugerencias poéticas de su interlocutor Cipión. Este es sólo un ejemplo de humor de muchos que existen a lo largo del *Coloquio*.

⁹⁰ M. de Cervantes. *El coloquio de los perros*. *Op. cit.*, p. 275.

⁹¹ *Ídem.*, p. 270.

⁹² *Ídem.*, p. 262.

Libertad y verosimilitud flexible

La sátira menipea está libre de exigencias de verosimilitud. Dicha libertad se extiende a las posibles limitaciones historiográficas o de género, así como a la variedad temática y de tratamiento. En pocas palabras, en la sátira menipea se expresa una libre creación que por igual convoca a Zeus, a Menipo, a Mercurio, o a un gallo que es la reencarnación de Pitágoras como en los *Diálogos de los dioses* o *El Crotalón* respectivamente, o a unos perros que de la noche a la mañana gozan de la facultad del habla. De la misma manera, en estas manifestaciones los tópicos se desarrollan de forma plenamente flexible. Pueden explorar el tema de las incongruencias de algunas instituciones, o de la insistencia del hombre en la ambición humana como también se pueden tratar temas estéticos. De esta manera, regularmente hay entre líneas una carga ideológica, filosófica, moral o estética que se desarrolla explícita o implícitamente en distintos grados.

El problema de la verosimilitud será particularmente importante durante el Renacimiento y el Barroco. Esto se debe a que las poéticas de los siglos de oro, partiendo de la *Poética* de Aristóteles revalorada y traducida, subrayaban en gran medida el tema de la verosimilitud. Pongamos como ejemplo a Pinciano, probablemente el teórico literario de mayor influencia en España durante los siglos de oro.

Pinciano expone la poética aristotélica en su libro *Antigua Philosophía Poética*. Aquí, partiendo de principios científicos dominantes en aquella época, elabora una Poética renacentista-barroca que servirá como un documento

inapreciable para comprender las posturas estéticas y las interpretaciones literarias que los hombres de letras proyectaban sobre su propio trabajo y sobre su pasado cultural tomando como eje medular las obras que Pinciano consideraba clásicas. Hay que recordar que el hecho de que se trate de una Poética no excluye las obras en prosa. De hecho, el término “poesía” denotaba “literatura” en general. Por ejemplo, consideraba como modelo poético la novela de Heliodoro, *Etiópicas*: “y digo que no sólo el metro no es necesario a la Poética mas que todo le es contrario...”⁹³

Pero ¿por qué en esta cita el metro le parece contrario al quehacer normativo de la poesía? Por la verosimilitud, principio de origen aristotélico. Es mucho más creíble y posible un personaje dialogando en prosa que en verso. Esto nos da una muestra de la importancia que daba el teórico español a la verosimilitud en la ficción. Sanford Shepard en su libro *El Pinciano y las teorías literarias del barroco* ofrece una definición de la verosimilitud partiendo del horizonte cultural del barroco: “Verosimilitud es el desarrollo racional de todas las posibilidades del universo, latentes tan sólo en el ámbito de lo posible.”⁹⁴ Más adelante señala que, desde esta perspectiva histórica, “el universo ficticio creado por el poeta está gobernado por los mismos principios que lo está el mundo real”.⁹⁵

Todo esto apunta a una muy rigurosa contemplación de Pinciano con respecto al acatamiento del principio de verosimilitud. Por ejemplo, toma como

⁹³ Alonso López Pinciano. *Antigua Filosofía poética*. Citado por Sanford Shepard. *El Pinciano y las teorías literarias del barroco*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1970, p. 51.

⁹⁴ S. Shepard. *Op cit.* p. 50.

⁹⁵ *Ídem*.

prototipo de obras no verosímiles los libros de caballerías que, aunque tienen un código de verosimilitud intratextual, no acatan las posibilidades extrínsecas, es decir, de la realidad posible.

La señalada libertad de verosimilitud en los siglos de oro es un elemento que, a pesar de este contexto teórico, se incluye en las obras de ascendencia menipea. Si se suprimiera ¿cómo podríamos tener un *Coloquio de los perros* o un personaje como un gallo que es reencarnación de Pitágoras? Lo que sucede al respecto es que las obras van a buscar justificar y hacer verosímil de alguna manera su situación, salvar la inverosimilitud.

Edward C. Riley⁹⁶ trabaja este tema al relacionar varias obras (*El asno de oro*, *El Crotalón* y la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía; obras que, por cierto, entran plenamente en la categoría de sátiras menipeas) con el *Coloquio de los perros*, y señala algunos recursos que pueden salvar las violaciones a la verosimilitud:

- Portento: Hay un comportamiento excepcional de animales que es contranatura. Esto anuncia la proximidad de calamidades.
- Cosa soñada: Los hechos van a ser el mero producto de un personaje que sueña.
- Metamorfosis:
 - Por reencarnación
 - Por brujería

Cervantes apela a los tres recursos. El portento lo señala Cipión al advertir que:

⁹⁶ E. C. Riley. "Tradición e innovación en la novelística cervantina", *Op cit.*, pp. 47-61.

CIPIÓN.- [...] por donde me doy a entender que este nuestro hablar cae debajo del número de aquellas cosas que llaman portentos, las cuales, cuando se muestran y parecen, tiene averiguado la experiencia que alguna calamidad grande amenaza a las gentes.⁹⁷

Aquí se está señalando el carácter improbable de lo que sucede en la ficción. Es decir, se plantea un acontecimiento insólito en forma de portento, el cual se comprendía como “señal divinamente ordenada de sucesos extraordinarios inminentes”⁹⁸.

La idea se mantiene intacta hasta el final del coloquio por la profecía de la Cañizares, según la cual los perros no han de recobrar la forma humana hasta que los soberbios sean derribados y los humildes alzados. Esto parece indicar o el Día del Juicio o la Revolución Mundial. Al ser así, el hablar de los perros sería un *portento* de gravedad insuperable.⁹⁹

La otra propuesta para “someter lo fantástico al dominio de la razón”¹⁰⁰, para disipar el disparate, se vislumbra si recordamos quién es el verdadero narrador del diálogo perruno: el alférez Campuzano quien, mientras escucha el diálogo, se encuentra en un estado que facilita el delirio. Este personaje acaba de sufrir una grave enfermedad, producto de una muy desafortunada experiencia, y es también víctima de la aplicación de unos sudores llevados a cabo para su curación. De hecho, su interlocutor, el licenciado Peralta, duda todo el tiempo de la veracidad de la narración.

La creencia en la reencarnación estaba prácticamente rechazada en este momento en Occidente. En cambio, la brujería, aunque prohibida por las autoridades religiosas, era ampliamente aceptada en amplios sectores de la población. Esta es la opción que se insinúa, al respecto de la metamorfosis, en el

⁹⁷ Miguel de Cervantes. *Coloquio de los perros.*, *Op. cit.* p. 243.

⁹⁸ E. C. Riley. “Tradición e innovación en la novelística cervantina” *Op. cit.*, p. 52.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

texto de Cervantes. Y es el propio Berganza el que señala dicha posibilidad que podría explicar el hecho de que tengan la capacidad de hablar y de razonar. En su relato aparece una hechicera que le dice: “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.”¹⁰¹

Así, tanto en el mismo diálogo como en el contexto externo de las propias *Novelas ejemplares* se problematiza la verosimilitud del relato y se justifica la inverosimilitud. Al tener presentes tres diferentes opciones (portento, sueño, brujería) que salvaguardan la verosimilitud en un texto cuyo argumento apunta a una situación francamente fantástica, Cervantes muestra una absoluta pericia narrativa así como una gran conciencia literaria de su horizonte cultural y teórico, y un particular interés en el debate teórico de la verosimilitud.

Ámbito realista

Otro elemento importante de la menipea es “su carácter de actualidad más cercana.”¹⁰² Por ejemplo, “muestran los nacientes tipos sociales en todas las capas de la sociedad.”¹⁰³ Así, existen importantes elementos de actualidad, de cercanía referencial con el lector contemporáneo acerca de asuntos frescos para una determinada sociedad.

Por otro lado, Bajtín señala en otro apartado que en la menipea:

¹⁰¹ Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*. *Op. cit.* p. 292.

¹⁰² M. Bajtín, *Op. cit.*, p. 167.

¹⁰³ *Ídem.*

[...] aparecen nuevas categorías artísticas de lo escandaloso y lo excéntrico que son totalmente ajenas a la epopeya clásica y a los géneros dramáticos [...] destruyen la integridad épica y trágica del mundo, abren una brecha en el curso irrevocable y normal (“venerable”) de asuntos y sucesos humanos [...]¹⁰⁴

De esta manera, nos encontramos en un ámbito de corte realista, con su condición de cercanía y referencialidad contemporánea, y con la naturaleza excéntrica, escandalosa y hasta vulgar de los sucesos¹⁰⁵.

Este “ámbito realista” se presenta de forma muy clara en el *Coloquio*, empezando por el referente identificado, concreto y real del Hospital de la Resurrección, los espacios realistas (matadero, hospital para sifilíticos) y la naturaleza de los actos (robos, injurias, traiciones). Los eventos de violencia cotidiana son constantes como los golpes que recibe Cipión. El protagonista sufre también traiciones como la llevada a cabo por los cabreros que achacaban a su falta de diligencia la impunidad de un supuesto lobo cuando eran ellos mismos los que se robaban la carne. En general, la narración pasa de un hecho desafortunado a otro, una herencia muy bien asimilada de la novela picaresca. También los personajes marginales que deambulan y actúan a lo largo de la novela -pensemos tan sólo en la bruja de Cañizares- dan una muestra consistente de esta característica. Se trata de una verdadera galería de tipos sociales de la época en la que se pueden encontrar debajo de cada cuadro los vicios adscritos de forma tradicional a cada uno. La vulgaridad, la violencia, la irresponsabilidad o la deshonestidad son aspectos de los personajes y de las situaciones que no se

¹⁰⁴ *Ídem* p. 166.

¹⁰⁵ Hay que mencionar que estas dos características no definen al *realismo*, pero sí plantean un *ámbito realista*.

vetan del relato y que manifiestan un claro ámbito realista y que encajan perfectamente dentro del concepto de verosimilitud barroco según el Pinciano¹⁰⁶.

Punto de vista inusitado

Sin embargo, este planteamiento cercano al realismo se problematiza por el hecho de que los personajes sean unos perros parlantes, elemento evidentemente excepcional. Así, estaríamos hablando de componentes insólitos en un ámbito realista.

Sobre este hecho, Bajtín nos dice que: “En la menipea aparece un tipo específico de *fantasía experimental* totalmente ajeno a la epopeya y la tragedia antigua: la observación desde un punto de vista inusitado”

En el *Coloquio*, este punto de vista inusitado lo proporciona Cipión y Berganza, que fungen no sólo como protagonistas sino como las únicas voces autorizadas del texto al carecer éste de un narrador que oriente y vigile el relato. Así, estamos frente a una construcción narrativa y crítica elaborada desde el punto de vista de unos perros filósofos, perspectiva francamente inusitada.

Contrastes

Aparecen a lo largo de la tradición menipea convivencias disonantes. Podemos ser testigos de emperadores convertidos en esclavos, de lujo compartiendo con la

¹⁰⁶ Cf., *supra*, pp. 62-63.

miseria así como de un intenso ir y venir de la fortuna de los personajes. Al respecto, señala Bajtín que:

La menipea está llena de oxímoros y de marcados contrastes: *hetaira virtuosa*, libertad verdadera del sabio y su situación de esclavo, emperador convertido en esclavo, caídas, purificaciones morales, lujo y miseria, noble ladrón, etc. La menipea ofrece bruscas transiciones y cambios, altos y bajos, subidas y caídas, aproximaciones inesperadas entre cosas alejadas y desunidas, toda clase de desigualdades.¹⁰⁷

En el *Coloquio de los perros* dicha característica resulta verificable en la naturaleza misma de la narración de Berganza, pues este personaje pasa de situaciones extremas, como su temporada en el matadero, a otras en las que la estabilidad y el bienestar se presentan para durar solamente un instante, como es su época de perro estudiante. Al respecto, el mismo Berganza declara: “cuán dura cosa es sufrir el pasar de un estado feliz a un desdichado”¹⁰⁸ De esta forma, el *Coloquio de los perros* planteará reiterados contrastes y el lamento de Berganza dará fe de ello.

Los personajes que desfilan alrededor de la novela-diálogo también dan muestra de un gran margen de claroscuros. Desde el “buen cristiano” Mahudes o los niños estudiantes, hasta la Cañizares o los pastores asaltantes, los intervalos morales y culturales resultan también abismales entre sí.

¹⁰⁷ M. Bajtín. *Op. cit.* p. 166.

¹⁰⁸ M. de Cervantes. *Coloquio de los perros*, *Op. cit.* p. 266.

Géneros intercalados

El autor de *La poética de Dostoievski* señala que otra característica fundamental de la menipea es su versatilidad temática, formal y estructural¹⁰⁹. La versatilidad y la libertad se manifiestan también en el género, en la forma en la que se puede presentar este tipo de textos. Así, tenemos diálogos, novelas, poemas, etc. Esta versatilidad no sólo se hace patente de una obra a otra, sino que también pueden identificarse distintos géneros dentro de un mismo ejemplo.

En el caso de la novela de Cervantes, la versatilidad formal es evidente desde la perspectiva global de las *Novelas ejemplares*. Ahí somos testigos de una *summa* de géneros novelísticos que, de ninguna manera, se configuran de manera ortodoxa. Podemos encontrar rasgos de novela bizantina como en el caso de *El amante liberal* o *La española inglesa* en la que se emprende toda una odisea que culmina en el reconocimiento de los propios personajes, muy a la manera de las *Etiópicas* de Heliodoro o del propio *Persiles y Sigismunda*. También cabe destacar la importancia de la picaresca en la configuración de novelas de corte más realista como es el caso del propio *Coloquio de los perros* o de *Rinconete y Cortadillo* que, sin ser ésta propiamente de dicho género, plantea un cuadro de costumbres que evoca un ambiente y una configuración de personajes propios de la picaresca, aunque sin su estructura autobiográfica.

Pero es en el *Coloquio de los perros* en donde la versatilidad genérica es más evidente, dado su formato textual. Se trata de la única novela que renuncia a una estructura paradigmáticamente novelística y se presenta bajo el atavío de un

¹⁰⁹ M. Bajtín. *Op. cit.* pp. 166-167.

diálogo, para apelar, más que a Bocaccio, a la estirpe de los trabajos de los humanistas renacentistas y satíricos. Esta característica se vuelve más compleja y rica si consideramos que el diálogo entablado entre Cipión y Berganza no es un texto narrativamente independiente¹¹⁰, sino una narración dialogada inserta dentro de un relato previo y con marcas formales y genéricas totalmente diferentes, como es el *Casamiento engañoso*.

Pluralidad de voces

No es de sorprender que el teórico ruso hiciera hincapié en este elemento dada la importancia que cede al dialogismo para la configuración de la novela moderna. Y es que la pluralidad de voces le resulta fundamental ya que le ofrece a la obra un esquema y una estructura notablemente problemática. El dialogismo hace convivir en una misma dimensión narrativa dos o más voces. Se comunican puntos de vista diferentes, se cruzan; cada uno con su verdad, su perspectiva, su interpretación. Es este un elemento que se venía desarrollando a lo largo de la historia de la literatura; por ejemplo, desde el teatro griego, el diálogo socrático, el *Quijote*, a partir del Prólogo de 1605, o la aquí desarrollada sátira menipea.

La característica señalada, como lo indica su nombre, nos manifiesta la coexistencia de diferentes voces, frecuencias ideológicas que apelan a una cosmovisión particular del mundo. Y es que en todo discurso se puede identificar una voz, una perspectiva, una ideología. Pero esa expresión se comunica desde la

¹¹⁰ Y aun así, las *Novelas ejemplares* en su conjunto difícilmente podemos considerarlas independientes unas de otras. Cf. Juan Bautista Avalle Arce, "Introducción" a *Novelas ejemplares III*, *Op. cit.*, 1982, pp. 9-37.

tarima; desde un estrado en el que, se tenga o no la razón, se reproduce como afirmación. Cuando esta voz se encuentra con otra, esa afirmación, se relativiza, se convierte en una versión, en una mera interpretación parcial de lo registrado. Aquí la interpretación de la realidad y la supuesta verdad dejan de identificarse con la univocidad de un discurso y potencializan sus dimensiones en la pluralidad de sus propias posibilidades.

La pluralidad de voces nos indica la ejecución de un diálogo. En el *Coloquio* el diálogo central se entabla entre unos perros con sus propias características ideológicas. Cipión no es un mero pretexto para que Berganza pueda contar su relato; ni Berganza es la simulación narrativa para la exposición de las ideas de Cipión. Ambos perros se complementan a partir de su individualidad, del reconocimiento de su propia voz y funcionan articuladamente dentro del discurso narrativo. Recordemos el carácter templado, ecuánime, pertinente de Cipión que escucha y comenta la narración de su amigo que tiende más a la murmuración, al prejuicio y a la mera emoción que le produce poder contar su azarosa existencia. Así, el relato de su vida encuentra eco en una voz crítica. Sin embargo, no va a aceptar a rajatabla los juicios y las determinaciones de su interlocutor aunque, en ocasiones, acepta sus consejos. Pero tampoco Cipión lo censura ni dictamina impositivamente. Se trata, pues, de un diálogo en el sentido más amplio de la palabra. Un diálogo que se manifiesta no sólo de forma textual, también desde la estructura misma de un discurso que permite la inclusión de una pluralidad de voces.

Contenido filosófico

En *Problemas de la poética de Dostoievski* Bajtín señala a propósito de la sátira menipea que

Su particularidad más importante consiste en que en ella, la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura, se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra, y la verdad [...]

Así, una de las principales características de la sátira menipea radica en la carga filosófica intrínseca dentro de la ficción. Y no se trata de la mera inclusión de una tesis en el discurso. Consiste en un planteamiento intelectual que se va a desarrollar dentro de la obra, en un problema que no se resolverá en una certeza concreta sino en una indeterminada y compleja propuesta. Pues la sátira, al proponerse como una evaluación crítica, como una interpretación problemática de la realidad, contiene de forma ineludible una propuesta filosófica que se pronunciará dentro del discurso.

Este contenido filosófico tiene como blanco principal aquello que se aprecia como corrupto o absurdo y que forma parte ya sea de esquemas tradicionales dentro de la sociedad, del ejercicio del poder, de convenciones o de prácticas y usos asimilados y admitidos sin la menor reflexión. Aquello *verdadero*, representativo, oficial, sacro, unívoco, ceremonioso, autorizado o complaciente será desconfigurado y puesto bajo sospecha desde una perspectiva irónica y ambigua.

El *Coloquio de los perros* goza plenamente de esta característica. Su naturaleza satírica traza propuestas éticas, literarias y sociales abordadas desde

una disposición abierta y vital. Los planteamientos poéticos de Cipiión, aunque se constituyen como normativos terminan estableciéndose como meras propuestas opcionales, pertinentes sólo como alternativa. Y ahí, en el propio *Coloquio de los perros*, hay una poética y una perspectiva concreta sobre el arte. Por su parte, la crítica social de Berganza es la de un consumado pícaro que juzga a partir de la experiencia y la sensibilidad. Su examen resulta en una percepción del mundo que lo evalúa como incongruente y hasta cruel pero múltiple y abierto; sórdido, aunque también latente en posibilidades. Es decir, existe una proyecto discursivo que va más allá de lo estrictamente narrativo, con un propósito ideológico, ético y poético.

De esta manera, tras el examen de las características mencionadas y su presencia en la configuración del *Coloquio de los perros*, la novela se articula a cabalidad dentro de la tradición menipea. La construcción del diálogo canino, con sus transgresiones literarias, su crítica social y cultural, sus reflexiones éticas, su libertad formal, sus contrastes o lo insólito del argumento, hace evidente la permanencia del género y su vigencia para el horizonte cultural del Renacimiento y el Barroco, el horizonte de Cervantes. Así, el hecho de considerar como plena sátira menipea al *Coloquio de los perros*, relaciona al diálogo con una larga tradición que, a su vez, heredó un intenso influjo de la filosofía cínica.

Sátira menipea y cinismo

Contemplando la vocación crítica y abierta de la sátira menipea, no resulta extraño que existiera un fuerte vínculo entre ésta y el cinismo. Ambas se desarrollan de

manera marginal dentro de la cultura grecolatina en condiciones de debate social, filosófico y cultural. De aquí que sea necesario revisar la sátira menipea desde su punto de vista histórico-literario y revisar su constante relación con el cinismo.

Historia

Bajtín considera a la sátira menipea como descendiente directa del diálogo socrático. El autor de *La cultura popular en la Edad Media* nos señala que estos géneros tienen como rasgo común el planteamiento de lo cómico-serio; y los distingue de los géneros serios consagrados que eran la epopeya, la tragedia, la historia y la retórica clásica. En la sátira, la seriedad retórica y unilateral, con su racionalismo, monismo y dogmatismo dejan lugar a una visión del mundo mucho más rica y problemática.

Independientemente del desarrollo de la posterior sátira menipea, el formato del diálogo a partir de la obra de Platón y de Jenofonte tuvo una muy afortunada descendencia y no se dejó de practicar a partir de entonces. Se continuó imitando y desarrollando a lo largo de la antigüedad y se cristianizó con el horizonte medieval. Pero es en el Renacimiento cuando toma un nuevo aire y se utiliza como el formato ideal para la exposición amena de asuntos filosóficos y teológicos. Sólo hay que recordar, por el momento, los nombres de Erasmo de Róterdam o de Alfonso de Valdés, Luís Vives y Juan de Valdés en España; o bien, obras como la *Philosophía antigua poética* de Pinciano o el *Dialogo de la lengua* de Alfonso de Valdés.

Así, desde el siglo XVI, el diálogo literario fue revalorado “como cause idóneo de un tipo de expresión nueva en la que se conjugan razones lingüísticas, históricas y, sobre todo, ideológicas.”¹¹¹ Así, este formato textual se revitaliza ya que es la representación formal de una visión mucho más compleja de la realidad. Frente a los nuevos conocimientos y las nuevas actitudes, la verdad va dejando de ser unívoca y dogmática; y el diálogo será la muestra casi plástica de dicha condición. Se genera el formato y el tratamiento ideales para la expresión ideológica y filosófica de las expresiones que iban renovando y cuestionando el pensamiento europeo.

Al respecto del uso que da Cervantes del diálogo renacentista, particularmente en las *Novelas Ejemplares*, Jauralde Pou propone dos rasgos del diálogo cervantino. El primero es de carácter artificioso. En estos casos, los parlamentos “son un modo de desviar el relato, poniéndolo en boca de sus interlocutores”¹¹², es decir, en estos fragmentos el personaje toma el papel de un narrador subjetivo que cae fácilmente en sentimentalismos y en formas afectadas propias de la moda literaria. Los cortesanos sufrirán de amor, y aderezarán sus quejas con toda una retórica proveniente de la literatura sentimental y de la novela pastoril. Por otro lado, Cervantes hace también uso de un diálogo menos literaturizado pero coloquial y moderno que obedece más a un interés dialógico que a un interés meramente estetizante. En el caso del *Coloquio*, la narración es parte integral del diálogo, como en los diálogos artificiosos, pero contiene una alta

¹¹¹ Pablo Jauralde Pou. “Los diálogos de las *Novelas ejemplares*” en *Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas ejemplares*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983; p. 51.

¹¹² *Ídem*, p. 55.

dosis de dialogismo y de tono coloquial, como en los segundos. Así, tenemos un diálogo profundamente complejo y rico en sus posibilidades interpretativas, desde aspectos meramente literarios hasta ideológicos y filosóficos.

Así, el *Coloquio de los perros* participa también de la tradición del diálogo socrático, estrechamente ligado a la sátira menipea, y de gran importancia y presencia intertextual en los textos humanistas de los siglos de oro.

Conforme se fue canonizando el diálogo socrático también perdiendo su naturaleza dialógica y problemática. Así, el género se desintegró formando otros que planteaban, de nuevo, una revisión crítica de la realidad. Entre los géneros que se desarrollaron a partir de esta evolución se encuentra la sátira menipea que, en algunas de sus manifestaciones, se expresa con el formato del diálogo.

Estas obras reciben su nombre de un filósofo del siglo III a.C., Menipo de Gadara. Este autor propagaba las ideas de los cínicos. En los trabajos literarios de Menipo se mezclaba prosa con verso en un estilo jocosos y mordaz dentro de situaciones fantásticas¹¹³.

Uno de los más importantes exponentes del género fue Marco Terencio Varrón (116-27 a. C.) que contaba con más de 150 libros de sátiras menipeas. Entre éstos encontramos diálogos, discursos, relatos, escenas y cuadros costumbristas. Este representante de la menipea "...intentó exponer en forma jocosas reflexiones serias sobre las corrientes filosóficas o éticas más populares..."¹¹⁴. Así, desde los más tempranos exponentes de la sátira menipea,

¹¹³ Cf. Roberto Heredia Correa. "Introducción" a Petronio Árbitero. *Satiricón*, Introducción, traducción y notas de Roberto Heredia Correa. México, UNAM, 1997, pp. XXXIII – XLVI (Bibliotheca Scriptorum Romanorum Mexicana).

¹¹⁴ *Ídem*, p. XXXIX.

hay un interés por tratar asuntos de carácter filosófico desde un horizonte cómico, jocoso, desacralizado, bajo situaciones fantásticas, en un tono irreverente y con una fuerte influencia de la filosofía cínica.

Entre otros exponentes encontramos a Luciano de Samosata del siglo II d.C., con un estilo más fiel y vivaz. En su célebre *Dialogo de los muertos* expone constantemente como personajes a Menipo y a Diógenes, el principal representante de la filosofía cínica griega. Así, se establece un fuerte vínculo referencial entre la sátira menipea y la filosofía cínica. Su condición satírica es innegable, principalmente en sus *Diálogos de los dioses* en los que muestra a los dioses de forma inmisericorde y cruel, exhibiendo sus principales debilidades. Cabe mencionar que este autor tuvo una gran ingerencia en la Europa del siglo XVI; baste señalar su influencia sobre Erasmo de Róterdam para su *Elogio de la locura* o sobre el *Crotalón*.

Será precisamente un filósofo el que elaborará una de las obras maestras de la sátira menipea. Séneca (4 a. C. – 65 d. C), en su *Apocolocíntosis del divino Claudio* ofrece uno de los ejemplos más complejos que ofrece esta tradición al confeccionar un relato no lineal, pleno de carga ideológica debido al complicado contexto político y social en el que se produce. Años más tarde aparecen dos sátiras menipeas bajo la forma de novela que son el *Satiricón* de Petronio y el *Asno de oro* de Apuleyo. Esta última será una de las principales fuentes de la novela picaresca española¹¹⁵, ya que, entre otros aspectos, presenta una estructura autobiográfica de un personaje marginal, tal y como sucede con los pícaros o con Cipión y Berganza del *Coloquio de los perros*. También hay que

¹¹⁵ Cf. Francisco Rico. "Introducción" a *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 55* - 63*.

señalar a Boecio con su *De consolatione filosofica*, aunque esta última inclusión puede ser cuestionada ya que su tono jocoso y humorístico se encuentra considerablemente atenuado.

Durante la Edad Media la sátira menipea se mantiene en obras cristianizadas que conservan sólo algunos de sus elementos. Sin embargo, “[...] un momento muy importante en el desarrollo de esta tradición genérica es la *novella* del medievo y del primer renacimiento compenetrada profundamente de elementos de la menipea carnavalizada.”¹¹⁶ Al respecto, es importante señalar que esta tradición de la *novella* italiana es uno de los modelos fundamentales para la poética cervantina. De hecho, las *Novelas ejemplares* declaran textualmente este modelo literario al expresar el propio Cervantes en el “Prólogo al lector” que:

Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras [...] ¹¹⁷

Es necesario enfatizar que el término novela no se refería a la novela europea tal y como la conocemos hoy, sino a la tradición de la *novella* italiana. Como el mismo Cervantes declara, antecedentes originales hispánicos los encontramos sólo en el caso de traducciones y de adaptaciones.

Ya en el Renacimiento, quien trabaja de forma directa con la sátira menipea y, particularmente, con la forma dialogada es Erasmo de Róterdam. Es más, en este autor y en Alfonso de Valdés, se conjugan a la perfección las tradiciones de la menipea y del diálogo que constantemente han establecido vínculos, pero que, en este momento, se encuentran en una total correlación. Para la fecha de la muerte

¹¹⁶ Mijaíl Bajtín. *Op. cit.* p. 192.

¹¹⁷ Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*. Ed. de Juan Bautista Avallé Arce. Vol. I. Madrid, Castalia, 1982, pp. 64-65.

de Erasmo, contaba el maestro con 55 coloquios. Algunos de éstos se insertan en el campo de la sátira menipea. El *Elogio de la locura* es un verdadero modelo de diálogo–sátira menipea por la interacción de personajes irreales o marginales (La estulticia, personaje alegórico, grotesco y complejo), casi esperpénticos; el constante tono jocoso o la firme ironía. De la misma manera, traduce del griego al célebre sátiro ya mencionado, Luciano de Samosata que también le servirá como modelo de imitación.

Ya en el ámbito español la sátira menipea tendrá una gran repercusión en la cultura del siglo XVI. Esto se debe a los intensos debates que se revelaron con motivo tanto de la revolución del renacimiento, en un sentido general, así como de la contrarreforma que llevó a replantear todo el sistema ideológico y religioso. Así, la sátira resultaba ser una espléndida arma para la crítica social y la exposición filosófica con una fuerte carga crítica intrínseca.

Al respecto, los modelos literarios abundan. El *Asno de oro* será el paradigma bajo el que se construirá el monumento literario del *Lazarillo de Tormes*¹¹⁸. La influencia de Luciano de Samosata generará todo un *corpus* literario comandado por el *Crotalón* y, más tarde, por la obra de Quevedo¹¹⁹. Como ya se mencionó, Luciano será un modelo indispensable en el trabajo de Erasmo quien, a su vez, es el paradigma del humanista para la cultura española. De hecho, en una la carta de Erasmo a Tomás Moro que utiliza de prologo para el *Elogio de la*

¹¹⁸ Cf. Francisco Rico. "Introducción" a *Lazarillo de Tormes*, *Op. cit.*

¹¹⁹ Cf. Juan Zaragoza Botella. "Introducción" en Luciano de Samosata, *Diálogos de los dioses, Diálogos de los muertos, Diálogos marinos y Diálogos de las cortesanas*. Trad, introd., y notas de Juan Zaragoza Botella. Madrid, Alianza, 2005. (Clásicos de Grecia y Roma), p. 21.

Locura se alude al *Elogio de las moscas* de Luciano¹²⁰. En este mismo texto se menciona a Apuleyo y a Séneca. De esta manera, el vínculo entre la sátira menipea y el trabajo erasmiano será una de las muchas injerencias que el filósofo holandés tendrá sobre el pensamiento español. Esta influencia está extensa y profundamente documentada¹²¹, sólo hay que recordar los capítulos que dedica Bataillon en su monumental *Erasmus y España* a la influencia que ejerció el autor del *Elogio de la locura* sobre el pensamiento de Alfonso de Valdés o de Cervantes que ya he comentado.

Sátira menipea y cinismo

Ahora bien, este somero examen de la historia literaria de la sátira menipea nos da ya rastros de su innegable contenido cínico, constante a lo largo de su tradición. La nomenclatura de sátira *menipea* alude, como ya lo he mencionado, a Menipo de Gadara, filósofo seguidor de Diógenes. Sin embargo, según Bajtín, dicho género pudo haber sido cultivado por un discípulo de Sócrates y autor de diálogos socráticos llamado Antifeno¹²². De esta manera, el origen de la sátira menipea se vincula directamente tanto con el cinismo, como con los sofistas y con el diálogo socrático.

Con respecto a Luciano de Samosata tan sólo hay que hacer una selección de sus *Diálogos de los muertos* para darnos una idea de su impronta cínica:

¹²⁰ Cf. Erasmo de Róterdam. *Elogio de la locura*. México, Océano, 2001, p. 26.

¹²¹ Cf. Marcel Bataillon. *Erasmus y España*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. 2ª ed. (reimp.). J. L. Abellán. *El erasmismo español*, Espasa Calpe, Madrid, 1982.. M. Revuelta y C. Morán. *El erasmismo en España*. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986.

¹²² M. Bajtín. *Op. cit.* p. 159.

- Diógenes y Pólux
- Plutón contra Menipo
- Menipo, Anfíloco y Trofonio
- Crates y Diógenes
- Diógenes y Alejandro
- Diógenes y Heracles
- Menipo y Tántalo
- Menipo y Hermes
- Menipo y Éaco
- Menipo y Cerbero
- Caronte Menipo y Hermes

En más de la mitad de los *Diálogos de los muertos* aparece por lo menos un personaje cínico, siendo los más recurrentes Menipo y Diógenes, el primero, fundador de la sátira menipea; el segundo, símbolo del cinismo. En el diálogo entre Diógenes y Pólux, aquél busca a Menipo para que le haga compañía en el mundo de los muertos. Es decir, se vincula a Diógenes y a Menipo ideológicamente. Son dos personajes con un semejante perfil intelectual, y su actuación y discurso así los define. Cabe mencionar que existe un claro reconocimiento de la filosofía cínica y que el discurso literario se identifica con este perfil. Ejemplo de esto son los siguientes fragmentos del diálogo entre Menipo y Cerbero:

MENIPO: Cerbero, puesto que somos parientes, ya que tú también eres un perro...¹²³

MENIPO: Y en cuanto a mí, ¿qué impresión te hice cuando bajé?

CERBERO: Tú eres el único, Menipo, que llegaste con la dignidad propia de tu linaje, y Diógenes antes que tú, pues no vinisteis obligados ni a empujones, sino de buen grado, riendo, y mandando a los demás a paseo.¹²⁴

¹²³ Luciano de Samosata, *Op. cit.* p. 139.

¹²⁴ *Ibid.* p. 140.

Cerbero, el guardián del inframundo, conoce a cada uno de los hombres que han pisado la tierra, entre ellos a Sócrates y a los mencionados cínicos. Al maestro de Platón lo representa temeroso de la profunda oscuridad, mientras que a Diógenes y a Menipo los dibuja como seres profundamente virtuosos y valientes. De nuevo nos encontramos con la oposición entre la filosofía oficial y el cinismo.

La obra de Luciano de Samosata se proyecta como un verdadero prototipo de sátira menipea. Su influencia en la literatura occidental posterior es innegable, y se consideró durante el Renacimiento y el Barroco como uno de los modelos clásicos indiscutibles. Su obra pasa de Bizancio a Italia en versiones latinas traducidas por sabios griegos. En el siglo XV se le estudia de forma regular en el norte de Europa. Para el siglo XVI es un autor totalmente reconocido en toda Europa. Ya en 1544 aparece la primera traducción al español a cargo de Juan de Jarava. Erasmo de Róterdam es el gran conocedor de la obra de Luciano y lo incluye en el canon de autores clásicos.

En España, el *Crotalón* está inspirado directamente en *El Gallo* de Luciano. Alfonso de Valdés y Luís Vives también lo imitan, mientras la picaresca de la misma manera se alimenta de su estética.

Cervantes también se deja influir por Luciano, sobre todo en obras como el *Coloquio de los perros* o *El Licenciado Vidriera*. Las *Historias verdaderas* o el *Icaromenipo*, parodias de viajes y aventuras maravillosas de la Baja Antigüedad, podrían también ser el modelo remoto del *Persiles y Sigismunda*.¹²⁵

¹²⁵ Juan Zaragoza Botella. "Introducción" en L. de Samosata, *Op. cit.* p. 21.

A estas alturas, el vínculo entre la sátira menipea –tomando a Luciano como su representante- y el cinismo se perfila ya como innegable; así también su descendencia renacentista y barroca, incluyendo, naturalmente, a Cervantes.

Ahora bien, me parece que la relación entre el cinismo y la sátira es mucho más profunda que la mera coincidencia de referentes e influencias, y el eje de este vínculo es su configuración y su propósito.

En la enciclopedia Británica se encuentra la siguiente definición de sátira:

Artistic form, chiefly literary and dramatic, in which human or individual vices, follies, abuses, or shortcomings are held up to censure by means of ridicule, derision, burlesque, irony, or other methods, sometimes with an intent to bring about improvement.¹²⁶

En el libro ya mencionado de *Cinismos*, Michel Onfray cita el siguiente fragmento de *L'Ascèse cynique. Un commentaire de Diogènes Laërce* de Goulet-Cazé:

Tras la causticidad de Diógenes y su intención de provocar, percibimos una actitud filosófica seria, tal como puede haber sido la de Sócrates. Si se dedicó a hacer caer una tras otra las máscaras de la vida civilizada y a oponer a la hipocresía en boga las costumbres del “perro”, ello se debe a que Diógenes creía que podía proponer a los hombres un camino que los condujera a la felicidad.¹²⁷

El paralelismo es sencillamente simétrico. Ambos conceptos se caracterizan por el recurso de la provocación y por la búsqueda de un fin propositivo. La sátira encarna en el cínico y el cinismo encarna irremediabilmente en la sátira. Se podría decir que la sátira es la transcripción poética del discurso cínico, es la formalización discursiva y textual de las simbólicas y escandalosas actuaciones de Diógenes. Regresando a la historia literaria, es irreductible que la sátira menipea

¹²⁶ “Satire”, en *Encyclopædia Britannica 2007 Ultimate Reference Suite*. [DVD ROM] Chicago, Encyclopædia Británica, 2007.

¹²⁷ Goulet Cazé, M., *L'Ascèse cynique. Un commentaire de Diogènes Laërce VI, 70-71*. Paris, Vrin, 1986, p. 22, *apud*; M. Onfray, *op. cit.*, p. 32.

brotara de los intereses ideológicos de la escuela cínica. Fue la forma hecha a medida. Y dado que la sociedad –griega, española del barroco o actual¹²⁸- no deja de participar de la hipocresía ni se puede liberar de sus convenciones y sus sistemas que limitan una abierta interpretación de la realidad, la tradición de la sátira no deja de ser vigente arrastrando consigo al cinismo en su definición y su metodología.

Cinismo, sátira menipea y el Coloquio de los perros

Ahora bien, según lo anterior, si una obra es satírica ¿necesariamente contiene el influjo del cinismo? La respuesta me parece más bien relativa. La presencia de la tradición filosófica y artística en las predisposiciones intelectuales y estéticas de una cultura pueden operar de forma consciente, pero es en los sustratos del inconsciente colectivo y de la tradición en los que la herencia cultural opera a cabalidad. Un buen ejemplo es la idea moderna de novela. Un texto con extensión considerable, con un desarrollo narrativo, personajes problemáticos, estructura dialógica, etc., será comúnmente definido como novela. Aunque sería muy raro, pongamos por caso que el autor de esa “novela” no haya oído hablar siquiera del *Quijote* pero que tenga muy bien asimilado a Paul Auster, a Calvino, a Eco y a

¹²⁸ Desde esta perspectiva, el cinismo tendría una vigencia innegable y una incalculable descendencia. Sin embargo, hay un caso relativamente reciente que quisiera recordar en el que las semejanzas con el cinismo original son sobresalientes. El comediante estadounidense Andy Kaufman tenía muy poco de convencional. Alguna vez en su show se fingió la muerte de un espectador, y en medio de la confusión de la audiencia, salía Kaufman ataviado de chamán para resucitar al susodicho; estableció la lucha libre mixta en la que él siempre salía victorioso sobre alguna dama luchadora, creaba personajes terriblemente incómodos para la asistencia, fingía conversiones cristianas, o en programas a los que era invitado mendigaba entre el público sin reconocerse su identidad provocando molestias a la audiencia, a los productores y al anfitrión.

Faulkner. La herencia cervantina no dejaría jamás de operar. Cervantes estaría ahí, en la estructura íntima de ese texto de forma innegable e irreductible, dado que se está estructurando una *novela* moderna, y esta forma de discurso textual, este género, plantea una inscripción en una tradición que debe su configuración al *Quijote*. Creo que este hipotético caso puede funcionar bien para ilustrar, en primera instancia, la condición entre el cinismo, la historia de la sátira menipea y su descendencia moderna incluyendo el *Coloquio de los perros*.

Sin embargo, tampoco podemos atenernos a visiones tan reduccionistas de la tradición. En tal caso y desde una perspectiva absoluta, la historia del arte se simplificaría hasta la apatía, y la mayor parte de este trabajo no tendría sentido. Toda la intertextualidad en el cine apuntaría a *The citizen Kane*, toda la poesía sería un homenaje a Homero, y todo el teatro estaría contenido en Esquilo. Sí, el cinismo se vislumbra como inherente a la sátira, y aquí reconoceríamos ya, de antemano, una manifestación cínica en el *Coloquio de los perros*, pero sólo en la medida en la que esa tradición la consigna. Otro es el caso en el que el discurso, aparte de constituirse como sátira menipea, incluya una intertextualidad que apele directamente al cinismo. Y este es el caso del *Coloquio de los perros*. Su funcionamiento como sátira menipea incluye referencias y sugerencias al cinismo que van más allá de su mera construcción como sátira. De eso ha tratado buena parte de este trabajo.

De esta manera, el *Coloquio de los perros*, al constituirse como sátira menipea, como lo demostré páginas atrás, y poner en juego referencias y aspectos propios del cinismo, participa de forma activa de una herencia filosófica que, a su vez, remite al uso del género explorado por Cervantes. El círculo parece

cerrarse, y la obra cervantina demuestra su complejidad y articulación formal, poética, ideológica e intelectual.

· CONCLUSIONES

La crítica ha señalado de forma insistente la abrumadora intertextualidad integrada en la obra cervantina. Su universo dialoga, bajo dinámicas profundamente críticas, con un amplísimo espectro de la tradición. Y no sólo se trata de una mera intertextualidad a ciegas, es una intertextualidad que manifiesta la conciencia crítica y erudita de Cervantes.

El cinismo es parte de este espectro de la tradición literaria y es un ejemplo perfecto de la manera en la que Cervantes manipula sus referentes culturales. Por ejemplo, Cervantes nunca pacta de forma incondicional con ningún género literario. Si usa la picaresca o el género bucólico es para hacer una exploración y buscar *los límites de las convenciones*.

Por esto último, el cinismo no me parece simplemente una referencia cultural más. Dentro del *Coloquio de los perros* hay una identificación con ese perfil ideológico y consiste básicamente en esa trasgresión que tiene como consecuencia la fractura del pacto convencional. Cervantes estira y manipula los signos hasta hacer que éstos muestren sus significados más arbitrarios y profundos a la vez. Así, detrás de sus constantes referencias, de su aparente modestia, y, muy importante, su humor, Cervantes pone a funcionar un sistema literario y cultural de forma tan vertiginosa, que éste muestra su condición arbitraria y hasta absurda; lúdica, y provisional. Aquí una de sus manifestaciones tan evidentemente modernas y críticas.

El cinismo en el *Coloquio de los perros* opera desde múltiples frentes; textuales, referenciales, normativos, ideológicos, simbólicos. Así, la

intertextualidad y proyección poética o filosófica del cinismo en el texto no se define por simples referencias directas, existe todo un sistema capaz de exponer la propuesta cínica sin por esto convertirse en un texto de propósitos filosóficos o expositor de un proyecto.

Estos elementos van desde la presentación de unos perros dialogantes filósofos o referencias directas al cinismo, hasta la elección del género o la configuración narrativa del relato establecido como sátira menipea. De esta forma, se teje toda una red de mecanismos y correspondencias que dejan en claro la compleja, crítica y erudita composición cervantina.

De esta forma existen tres tipos de manifestaciones del cinismo: referenciales, ideológicas y estructurales. Las primeras consisten en expresiones textuales que muestran la presencia del cinismo: los perros dialogantes, las declaraciones de Cipión sobre la murmuración y el cinismo, o el perro con la lámpara. Las manifestaciones de orden ideológico tienen qué ver más con la problematización del discurso, la caracterización de los perfiles ideológicos de los personajes, así como con el planteamiento, problematización, negación y aplicación de poéticas normativas. Es decir, hay un “dialogismo” filosófico, particularmente estético, dentro del texto. Y el cinismo forma parte de esta problematización en la medida en la que se cuestiona un sistema de discurso, y hasta una interpretación de la realidad. Hay otro nivel de cinismo en el texto que se diseña desde su configuración misma. Aquí estoy hablando de la caracterización del *Coloquio* como sátira menipea, y de ésta como vehículo de expresión cínica. Aquí el cinismo operante en el *Coloquio de los perros* se justifica desde un enfoque histórico-literario, desde su participación en la tradición cultural.

De esta manera, tenemos un cinismo operante a nivel textual, referencial, ideológico o filosófico, estructural e histórico. Es decir, se exhibe un cinismo que funciona de forma sistemática en el discurso, y que va más allá de las referencias, o de la anécdota, de la alusión culta o del recurso erudito. El cinismo aquí cumple funciones literarias y filosóficas. Es en este sentido en el que el cinismo en el *Coloquio de los perros* funciona más que como fuente literaria, actúa como perfil ideológico, literario y simbólico, y como expresión de una interpretación problemática y crítica de la realidad y del discurso. Ya se ha mencionado ininidad de veces por parte de la crítica la ambigüedad, la crítica, la ironía o la interpretación problemática de la realidad por parte de Cervantes. Al respecto, el cinismo viene a articularse a la perfección con el discurso cervantino dados sus propósitos tan afines, dada la disposición crítica de ambos discursos, su mutuo afán por mostrarnos la realidad bajo el lente del extrañamiento, el asombro, la expresión inconforme y la disposición transgresora en la medida de lo vital.

- Ciudad de México noviembre 2007

· BIBLIOGRAFÍA

ANCESCHI, Luciano. *La idea del barroco*. Madrid, Tecnos, 1991.

ASENCIO Y TOLEDO, José María, *Cervantes y sus obras*. Barcelona, F. Seix, 1902.

ATKINSON, William C., "Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas ejemplares*" *Hispanic Review*, XVI (1948), pp. 189-208.

BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988. (Breviarios, 417)

BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 113-342.

CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Gredos, Madrid, 1962.

CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Noguer, Barcelona, 1972.

CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 2001.

CERVANTES, Miguel de, *El rufián dichoso*. Ed., introd., y notas de Edward Nagy, REI, México, 1988.

- CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Ed., introd., y notas de Juan Bautista Avallé Arce. Madrid, Castalia, 1987. 3 tt. (Clásicos Castalia, 120-122)
- CERVANTES, Miguel de, *El trato de Argel / La Galatea*. Ed., introd., y notas de Florencio Sevilla Arroyo. Madrid, Castalia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *La destrucción de Numancia*. Ed., introd., y notas de Alfredo Hermenegildo. Madrid, Castalia, 1994.
- CRUZ, Anne and Carrol B. Johnson, eds. *Cervantes and his Postmodern Constituencies*. New York, Garland, 1998.
- EL SAFFAR, Ruth S., "Cervantes, the exemplary Novelist", *Hispanic Review*, IX, 1941, pp. 103-109.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of four "Novelas ejemplares"*, Princeton, 1982.
- FORCIONE, Alban K., "El Licenciado Vidriera como filósofo cínico" en *Historia y Crítica de la Literatura Española. 2/1 Siglos de Oro: Renacimiento. Primer Suplemento*. Francisco Rico Ed., Barcelona, Crítica, 1991; pp. 312-317.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton University Press, 1970.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *La secta del perro*. Madrid, Alianza Editorial, 2002. (Clásicos de Grecia y Roma)
- GARÍN, Eugenio, "De las 'tinieblas' a la 'luz': la conciencia de una revolución intelectual en *Historia y crítica de la literatura española T. II Renacimiento*. Ed. de Francisco Rico. Madrid, Crítica, 1980, pp. 28-34

GÓMEZ ESTRADA, Grissel. "El Coloquio de los perros: Una poética para sí misma" en *Revista Casa del tiempo*, México, Universidad Autónoma de México; pp. 55-62.

GUNTER, Georges, "La Gitanilla y la poética de Cervantes", *BRAE*, LII (1972), pp. 107-134.

HOMERO. *Íliada*. introd., ed., y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2000.

ICAZA, Francisco A. de, "Las novelas ejemplares" de Cervantes. *Sus críticos. Sus modelos literarios. Sus modelos vivos*, Ateneo de Madrid, 1916.

KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 1994.

LAERCIO, Diógenes, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres* [en línea]. Trad. y pról. de José Ortiz y Sanz, edición digital de Torre de Babel Ediciones, basada en la edición de Luis Navarro, *Biblioteca Clásica*, Madrid, 1887.<<http://www.e-torredebabel.com/Biblioteca/Diogenes-Laercio/Diogenes-Laercio-Vida-Filosofos.htm>>

LÁZARO CARRETER, Fernando. "Imitación y originalidad en la poética renacentista" en *Historia y crítica de la literatura española T. II Renacimiento*. Ed. de Francisco Rico. Madrid, Crítica, 1980.

LUCÁKS, György. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo XX, 1974.

LUCIANO DE SAMOSATA. *Diálogos de los dioses, Diálogos de los muertos, Diálogos marinos y Diálogos de las cortesanas*. Trad, introd., y notas de Juan Zaragoza Botella. Madrid, Alianza, 2005. (Clásicos de Grecia y Roma)

MARAVALL, José Antonio. "La época del Renacimiento" en *Historia y crítica de la literatura española. T. II. Renacimiento*. Barcelona, Crítica, 1980, pp. 44-53.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

NERLICH, Michel, "On the philosophical dimension of *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*" en *Cervantes's 'Exemplary novels' and the adventure of writing* Michael Nerlich y Nicholas Spadaccini, eds. Minneapolis, Prisma Institute, 1989.

OLIVER, Antonio. "La filosofía cínica y *El coloquio de los perros*" en *Anales cervantinos*, III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, pp. 291-307.

ONFRAY, Michael. *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Traducción de Alcira Bixio. 1ª ed. 2ª reimp. Buenos Aires, Paidós, 2005. (Espacios del saber)

PAZ, Octavio. *El arco y la lira* en *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas*. Tomo I. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

PETRONIO. *Satiricón*, Introducción, traducción y notas de Roberto Heredia Correa. México, UNAM, 1997. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorum et Romanorvm Mexicana)

RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.

RILEY, Edward C., "Cervantes and the Cynics. *El licenciado Vidriera* and *El Coloquio de los perros*" en *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. LIII, Julio, Liverpool University Press, 1976; pp. 51-58.

RILEY, Edward C., "Tradición e innovación en la novelística cervantina" en *Bulletin of the Cervantes Society of América*. Vol. XVII. No. 1, 1997.

SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del barroco*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1970.

SPADACCINI, Nicholas y Jenaro Talens. "Cervantes ant the dialogic world" en *Cervantes's 'Exemplary novels' and the adventure of writing*. Ed. De Michael Nerlich y Nicholas Spadaccini. The Prisma Institute, Minneapolis, 1990; pp. 9-47 (Hispanic issues, 6), pp. 205-246.

STOOPEN, María, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*. México, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, 2002. (Seminarios)

SUBERCASEAUX, Bernardo, "Conciencia estética y novela moderna en una obra de Cervantes" en *Neophilologus*, Vol. LXI, No 1, 1977.

ZIMIC, Stanislav, *Las novelas ejemplares de Cervantes*. Madrid, Siglo XXI, 1996.