



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PERROS PARLANTES EN *NIEBLA* DE MIGUEL UNAMUNO Y
RABOS DE LAGARTIJA DE JUAN MARSÉ.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA
EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

MARÍA DE LAS MERCEDES ANTONIA RODRÍGUEZ ABASCAL

ASESOR: DR. EDUARDO CASAR

AGOSTO 2013

MÉXICO, D.F.

UNAM





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A Pablo, por un cuento que le debía, le dedico
la parte de los perros cínicos parlantes.

A Jorge, la parte teórica.

En memoria de:

Gerardo.

Bélen Abascal.

Agradecimientos

A Eduardo Casar por todo el apoyo y por hacer de la literatura un juego que se toma muy en serio.

Agradezco al Dr. José María Villarías Zugazagoitia por el tiempo y dedicación a esta tesis, así como por todo lo que aprendí como alumna y adjunta. Gracias Doctor.

Agradezco también a mis sinodales: Lourdes Penella, Galdino Morán, Arturo Hernández y David Chávez.

A Fernanda y a Tobías por su amistad y paciencia.

A Julio, por tanto y por sus atinadas palabras: “aguanta el proceso”.

A Benchis, mi queridísima hermana, por estar siempre.

A mis compañeros de la Facultad de Filosofía y Letras: Javier, Héctor, Mica, Adriana, Oliver, Ricardo, Eduardo, Frank y Diana.

A mis amigas: Alejandra Lelo de Larrea, Sandra Karam, Betty Farill, Paola Bordes y Karla Tassier.

A Bélen, María José, Alfre y Alfredo, por ser tan familia.

A mi papá.

A Milka, Oskar, Charki y Kizim, por ser los perros cínicos que me han acompañado en mis monólogos a través de la vida.

A la UNAM.

**PERROS PARLANTES EN *NIEBLA*, DE MIGUEL DE UNAMUNO,
Y *RABOS DE LAGARTIJA*, DE JUAN MARSÉ**

ÍNDICE

Introducción.....	3
Miguel de Unamuno.....	5
Juan Marsé.....	7
CAPÍTULO I	
Perros cínicos en Cervantes, Unamuno y Marsé.....	11
1.1. Intertextualidad, enunciado novelesco e ideologema.....	12
1.2. Cervantes y el cinismo.....	22
1.3 Un poco sobre la filosofía del cinismo.....	34
1.4. El cinismo en Unamuno y Marsé.....	42
CAPÍTULO II	
La parodia en la obra de Unamuno y Marsé.....	63
2.1 El carnaval.....	67
2.2. Los diálogos.....	74
CAPÍTULO III	
El mito órfico como elemento intertextual presente en Orfeo y Chispa.....	80
3.1 Algo sobre el orfismo.....	89
3.1 Orfeo y la inmortalidad.....	94
CONCLUSIONES.....	105
BIBLIOGRAFÍA.....	108

PERROS PARLANTES EN *NIEBLA*, DE MIGUEL DE UNAMUNO, Y *RABOS DE LAGARTIJA*, DE JUAN MARSÉ.

INTRODUCCIÓN

El presente estudio tiene como finalidad mostrar la intertextualidad en dos novelas españolas donde aparecen perros parlantes como personajes: Chispa y Orfeo. El detonante de la investigación fue la novela *Rabos de lagartija*. Lo primero que me llamó la atención fue el personaje “Chispa”, un perro parlante que antes se llamaba “Niebla”. Al continuar con la lectura, el perro de Marsé me llevo a la novela de Unamuno, pues no sólo Chispa alude a la palabra niebla, sino que al igual que el perro Orfeo en *Niebla*, era el receptor de los monólogos de su amo. En el transcurso de ambas novelas, los perros que al principio sólo ladran acaban siendo perros con la capacidad del habla.

Ya que Cervantes es referencia obligada para Unamuno, pensé en un posible vínculo entre *Niebla* y *El coloquio de los perros*. Al estudiar la novela ejemplar cervantina, descubrí que a lo largo del relato la palabra “cínico” aparece en varias ocasiones. El carácter de los perros coincide con el carácter de Diógenes de Sinope; el filósofo de la lámpara que iba en busca de un hombre, que vivía en un barril, que le pidió a Alejandro Magno que no le tapase el sol, y que era conocido como “el perro cínico”. Entonces, atisbé en Orfeo a un filósofo cínico. Por último, recordé la presencia de perros con personalidad similar en textos de Azorín y Pío Baroja.

La investigación de este estudio sigue los parámetros expuestos por Julia Kristeva sobre intertextualidad. El capítulo I relaciona la filosofía cínica clásica con los perros parlantes en la literatura española, que van desde Cipión y Berganza en *El coloquio de los perros*, hasta Orfeo en *Niebla* y Chispa en *Rabos de lagartija*. El capítulo II teoriza sobre la parodia

presente en ambas novelas vista bajo la perspectiva de un fenómeno intertextual. Y por último, en el capítulo III, se analiza la correlación existente entre el mito órfico y la capacidad del habla en Orfeo y Chispa después de su muerte.

UBICACIÓN DE LOS AUTORES

MIGUEL DE UNAMUNO

Don Miguel de Unamuno (Bilbao, 1863-1936) es un ícono ya muy estudiado en la literatura española. Filósofo, escritor, pensador, poeta, ensayista, rector de la Universidad de Salamanca, perteneció a la Generación del 98 junto con Azorín, Pío Baroja, Antonio Machado y Maeztu; también se pueden incluir en este grupo a Ramón del Valle Inclán y Jacinto Benavente. Es Azorín quien acuña el término de Generación del 98, ya que en 1898 se produce el desastre militar de Cavite y de Santiago de Cuba y se firma el tratado de París, por el que España pierde sus últimas colonias. Dicho acontecimiento une a una generación consternada por el decaimiento de España y hace que toda la generación comparta ciertos rasgos, como ver en Castilla el núcleo aglutinador, voltear la mirada hacia la época posterior a la de los reyes católicos para buscar la verdadera esencia de España y, en cuanto al estilo literario, la sencillez, sinceridad y expresividad en la escritura.

Cronológicamente, la Generación del 98 coincide con el Modernismo. Esto es importante, pues en ambos movimientos se busca un espíritu de renovación de las viejas formas y se ve una clara evolución de la novela realista y de la poesía del Romanticismo. Estos dos movimientos darán forma a las importantes vanguardias españolas, dando como resultado el vanguardismo de Juan Ramón Jiménez y, posteriormente, la Generación del 27, para desembocar en la riqueza artística de la España de principios y mediados del siglo XX.

Miguel de Unamuno nos presenta su novela *Niebla*, en la que permea el carácter filosófico del escritor. Sus cuestionamientos ontológicos nos sacuden en una carcajada cínica dirigida hacia nosotros mismos. Unamuno se refiere a *Niebla*, no como una novela, sino como una *nivola*, quizás por no cubrir las convenciones de la novela tradicional realista. Cómo catalogar aquella novela con tintes modernos de 1914 sin el antecedente de

El amigo Manso, de Benito Pérez Galdós, claro ejemplo de intertextualidad o influencia. La novela galdosiana empieza con un contundente: “Yo no existo... [...]. Quimera soy, sueño de sueños y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad”.¹ Así sentencia el personaje que está siendo creado por su autor, un recurso que retoma Unamuno.

El constante uso de monólogos dirigidos a su perro Orfeo cristaliza la psicología de personajes y la descripción del ambiente se vuelve innecesaria. La acción se resalta con el diálogo. El tema, aparentemente, es la disyuntiva de un hombre ante el amor; el trasfondo, un cuestionamiento sobre lo que es realidad, ficción, mortalidad e inmortalidad. La ambientación está dada por la niebla psicológica de Augusto Pérez y la ambigüedad de lo que es y no es. “La niebla de la vida rezuma un dulce aburrimiento, licor agridulce”.²

Augusto Pérez es la creación imaginaria de Miguel de Unamuno. El protagonista sale de su prisión *nivolesca* a preguntarle a su creador si debe suicidarse o continuar viviendo. Unamuno se desdobra como autor y personaje. Con el poder divino de dios-autor juega con las leyes que regulan la excepción; hace lo que le viene en gana.

Niebla nos enfrenta a un mundo de realidades e irrealidades: la del autor, la del autor-personaje, la de Augusto mortal, la de Augusto inmortal y la más terrible y confusa: la del lector: ¿acaso no fuimos tomados en cuenta? ¿No fuimos condenados a muerte?

Mucho se podría hablar de Miguel de Unamuno y de la cercanía que existe entre sus *Niebla* y *Amor y pedagogía*, pero no hay que perder el objetivo de este trabajo, que es la intertextualidad entre los perros parlantes en la literatura española. Miguel de Unamuno muere en 1936, año en que estalla la Guerra Civil Española; Juan Marsé cuenta con apenas tres años de edad. A ambos les toca vivir en dos Españas muy distintas pero estas

¹ Benito Pérez Galdós. *El amigo Manso*. Madrid: Alianza; 2004, p. 7.

² Miguel de Unamuno. *Niebla*. Madrid: Cátedra; 2009, p. 44.

diferencias se empalman de alguna manera mediante la literatura: Unamuno es un clásico que, sin duda, fue leído por Marsé, recontextualizando así el pasado en la actualidad de la literatura contemporánea.

JUAN MARSÉ

Juan Marsé pertenece a la generación de escritores que nacieron entre 1925 y 1940, conocida como “la generación del medio siglo”, por haber empezado a publicar en la década de 1950, o “los niños de la guerra”, ya que vivieron su infancia durante la Guerra Civil Española (1936-1939) y son producto de la posguerra y de la situación del régimen franquista que se prolongó hasta 1975. Entre los escritores de su generación se encuentran Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925-2000), Ana María Matute (Barcelona, 1926), Juan Goytisolo (Barcelona, 1931), Rafael Sánchez Ferlosio (Roma, 1927), Juan Benet (Madrid, 1927-1933), Carlos Barral (Barcelona, 1928-1989) y Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990).

Juan Marsé nació en Barcelona el 8 de enero de 1933. Acerca de sus orígenes se ha hablado mucho: es hijo del matrimonio Faneca Roca; tras la muerte de la madre, su padre taxista lo da en adopción al matrimonio Marsé Carbó. De instrucción autodidacta fue joyero, mozo, traductor, profesor de español, guionista y se dedicó a trabajar tanto en revistas literarias como en publicidad. En 1973 ganó el Premio Internacional de Novela por *Si te cuentan que caí*, publicada en México debido a que fue censurada por el régimen español. Algunos otros premios a los que fue merecedor son:

- 1959 Premio Sésamo de cuentos
- 1960 Finalista en Premio Biblioteca Breve Seix Barral (desierto)
- 1965 Premio Biblioteca Breve Seix Barral
- 1978 Premio Planeta

- 1985 Premio Ciudad de Barcelona
- 1990 Premio Ateneo de Sevilla
- 1994 Premio de la Crítica
- 1994 Premio Europa de Literatura (Aristeión).
- 1997 Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe (hoy Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances de México)
- 1998 Premio Internacional Unión Latina
- 2001 Premio de la Crítica
- 2001 Premio Nacional de Narrativa
- 2002 Medalla de Oro al mérito cultural del Ayuntamiento de Barcelona
- 2003 Premio de la *Associació d'Amics de la UAB*
- 2004 Premio Extremadura a la Creación Literaria
- 2008 Premio Cervantes
- 2010 Premio Internacional de la Fundación Cristóbal Gabarrón de Letras

De acuerdo con la académica María Esperanza Domínguez, la obra de Marsé está adscrita al realismo narrativo. Sus obras suceden en la Barcelona franquista de posguerra, en barrios como el de Guinardó y el Parque Güell. En cierto sentido, para comprender la obra de Marsé se tiene que entender lo que es una *aventis*: “Mezcla de imaginación y realidad en las historias relatadas por un grupo de niños, contadas a su vez por la voz de un narrador”.³ En México lo entenderíamos como “aventuras *de oídas*” pero con toques fantásticos o no apegados a la realidad. La psicología de la *aventis* radica “en que la imaginación reinterpretar el entorno hostil, limando sus aristas más lacerantes e inventando el contenido de muchos mutismos”.⁴ Se puede decir que por medio de las *aventis* se escapa de manera lúdica de realidades tan poco agradables como la de los personajes de Marsé. En *Si te cuentan que caí* se puede ver el funcionamiento de éstas, donde el lector se pierde entre el realismo desgarrador de los personajes y estas aventuras contadas por los niños que, al

³ Jael. Andrade Tercero. *Tesis: Fragmentación y reconstrucción de la identidad en " Rabos de lagartija" de Juan Marsé*. Para obtener el título de maestra en letras. México: UNAM, 2009. p.9

⁴ María Esperanza Domínguez Castro. *Esencialismo simbólico: Juan Marsé Cuadernos de filología hispánica*. Universidad Complutense de Madrid. Vol.25. 2007, p. 60.
<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0707110057A/11774>. [abril 2013].

estilo de *Phantomas* y los *comics* de aventuras norteamericanas se entremezclan con la dura realidad de los personajes, convirtiendo el texto en una metaficción que se ubica en la frontera entre lo real y la ficción. Esto genera un ambiente que pasa de la risa a la confrontación del acontecer de los personajes. El narrador en *Rabos de lagartija* relata las historias de David como las *aventis*. Domínguez dice acerca de la ficción de Marsé lo siguiente:

El conjunto de la ficción marseanas se revela así, en una de sus múltiples dimensiones, como un gran tejido simbólico, donde la iconografía franquista, los indicadores de clase de índole individual y colectivo, los objetos-símbolos de un época, imágenes fosilizadas de la tradición literaria [...].⁵

La crítica social en la obra de Marsé es innegable. La anécdota en *Rabos de lagartija* expone la difícil situación de los años de la posguerra; el protagonista es un adolescente de catorce años que enfrenta la huida del padre, Víctor Barta, a consecuencias del régimen. Su madre, una hermosa pelirroja embarazada, lidia con la huída del esposo, la muerte de un hijo en batalla, el embarazo con preeclampsia, la difícil situación económica y el carácter fantasioso del hijo. El inspector Galván empieza a frecuentar y a proteger a Rosa, la pelirroja, lo que despierta en David el resentimiento hacia Galván. El detonante para que David arme una especie de complot contra Galván es Chispa, el perro parlante del que trata este estudio. Galván dice que el chucho debe ser sacrificado por viejo y, aunque David se niega, Galván lo mata. Entonces David se encarga de vengar su muerte. Lo que hace aún más rica la novela es que sea narrada por el hermano nonato de David. El final es inesperado, pues el narrador, al estilo Faulkner, es la memoria de un retrasado mental.

Marsé juega con la ironía y con el humor, lo que convierte la historia en una especie de tragedia cómica. Los héroes dejan de ser héroes al estilo de los clásicos, y así, el padre de

⁵ *Ibidem.*, p. 59.

David se le aparece en la imaginación con el culo rajado, o bien un soldado de la Segunda Guerra Mundial fotografiado en un póster baja a hablar con el solitario muchacho. David y la pelirroja viven en un antiguo consultorio de un otorrinolaringólogo, lo cual resulta una ironía, pues el joven padece acúfenos, una enfermedad en la que se escuchan sonidos internos; misma enfermedad que padece el propio Marsé. El título de la novela se debe a que David busca hacer un remedio con rabos de lagartija para curar a su amigo Paulino.

El objetivo de este estudio es mostrar cómo la intertextualidad se comprueba en dos novelas españolas que en apariencia son de tan distinta manufactura, y cómo ciertos orígenes o cuestiones universales se pueden compartir a pesar de las distancias en tiempo y espacio. El punto de unión entre ambas obras será la sátira y dos perros parlantes.

CAPÍTULO I

PERROS CÍNICOS EN CERVANTES, UNAMUNO Y MARSÉ

Así es la verdad, Berganza, y viene a ser mayor este milagro en que solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso, como si fuésemos 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.

Miguel de Cervantes

Para entender el origen cínico de Orfeo y Chispa es necesario hacer un recorrido a través de varios siglos. El cinismo data del siglo IV a.C., mientras que los canes en estudio son prácticamente del siglo XX;⁶ por tanto, se debe encontrar un vínculo entre una época y otra. Cervantes es referencia casi obligada en la tradición literaria española, un tema que Miguel de Unamuno se dedicó a estudiar, por lo que podemos asumir que *El coloquio de los perros* formó parte de su universo intelectual. Sin duda, los perros parlantes de la novela ejemplar, Cipión y Berganza, fueron un guiño de inspiración para la creación de un can de filiación cínica en *Niebla*.

No hay necesidad de ir a fuentes secundarias, pues el mismo coloquio provee los contrafuertes de la filosofía de los canes. Cipión y Berganza entablan una clara y contundente diatriba en la cual se establece la asociación entre el perro y el cinismo.

Cipión. ¿Al murmurador llamas filosofar? ¿Así va ello! Canoniza, 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 decir perros murmuradores; y por tu vida que calles ya y sigas tu historia.⁷

Los perros de Mahudes del hospital de la Resurrección en Valladolid, darán la pauta para emprender el camino hacia la senda cínica. Cipión y Berganza, al igual que Diógenes

⁶ *Rabos de lagartija* se publica en el año 2000 pero se gesta a finales del siglo.

⁷ Miguel Cervantes de Saavedra. *Novelas ejemplares. El coloquio de los perros*. México: Bruguera; 1977, p.626.

en el mercado de Atenas, cargan una lámpara como símbolo equivalente a la búsqueda de la verdad a través de la filosofía. Esta referencia al cinismo será el primer vínculo de unión entre perros tan lejanos en tiempo como es el caso de Orfeo y Chispa.

Antes de pasar al desarrollo de esta tesis, es necesario exponer los conceptos y las herramientas con las cuales se llevará a cabo el análisis, las cuales son: intertextualidad, enunciado novelesco e ideologema.

1.1. Intertextualidad, enunciado novelesco e ideologema

En su obra *Séméiôtiké: Recherches pour une sémanalyse* (1969), Julia Kristeva sistematiza el término “intertextualidad”. Al respecto, señala que el texto “constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados tomados de otros textos”.⁸ Aunque más adelante se expondrán algunos de los comentarios más significativos sobre el tema que han hecho algunos críticos literarios, esta tesis se sustenta sobre todo en los postulados de Kristeva, pues es de ella, y de su predecesor Bajtín, de donde derivan todos los demás.

La intertextualidad es una de las características representativas de la cultura contemporánea. De manera explícita, el arte retoma viejas formas para hacerlas nuevas. Un ejemplo gráfico es el cuadro *Las meninas*, realizado por diferentes artistas en dos distintas épocas: Velázquez y Picasso. El pintor moderno toma el modelo antiguo, lo reestructura en un nuevo presente y crea otra forma de hacer arte. Lo interesante es que cada cuadro permanece imperante y pone de manifiesto los cambios de patrones culturales. Todo fenómeno cultural está ensamblado por complejas redes de significantes, donde el contexto

⁸ Julia Kristeva, *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos (Colección Esprial); 1981 p. 147.

(político, social, histórico, científico, lingüístico, etcétera) forma cruces identificables que son justo el material de la intertextualidad.

Teóricos como Linda Hutcheon, quien estudia la intertextualidad como un fenómeno cultural posmoderno, hace énfasis en que el posmodernismo es una integración del pasado dentro del presente. La autora dice que, en literatura, los enunciados de significación pueden ser identificados dentro del texto bajo diferentes formas, como son: alegoría, alusión, atribución, citación, glosa, huella, mención, parodia, pastiche, préstamo y plagio.⁹ La postura de Hutcheon resulta relevante para este trabajo, ya que dedica gran parte del estudio a la parodia –un elemento constante en *Niebla* y *Rabos de lagartija*– y establece una nueva forma de verla, reevaluando el concepto y ubicándolo dentro de las manifestaciones más emblemáticas de la época. De esta manera se puede ver la importancia del estudio de la intertextualidad en el arte como un elemento constante, activo y vital.

La intertextualidad ha sido un fenómeno persistente dentro de la historia de la humanidad a pesar de que antes no se hubiese estudiada de manera sistemática. Los estructuralistas, en su arduo intento de hacer un estudio formal del arte, en específico del texto literario, comienzan a generar nuevos lenguajes para nombrar fenómenos y hechos ya

⁹ De acuerdo con Lauro Zavala Alvarado, en *Manual de análisis narrativo. Literario, cinematografía, intertextual*. México, Trillas, 2007: **Alusión**: referencia, explícita o implícita, a un pre-texto específico o a determinadas reglas genológicas. **Alegoría**: producto de la alegoresis (contexto en el que cualquier cosa puede significar cualquier cosa). **Citación**: estrategia intertextual por excelencia. El pre-texto (texto de origen) puede ser real o apócrifo (Plett). **Glosa**: tipo de paráfrasis de una obra o de un estilo, en ocasiones paródica o carnavalesca. **Huella**: en la teoría deconstructivista, posmoderna, lo que queda de los pre-textos después de la operación del injerto y la mímica (Derrida). **Mención**: referencia explícita a un pre-texto ajeno al cuerpo del texto. **Parodia**: transformación semántica, no estilística, de carácter irónico (Roque). Imitación irónica de elementos semánticos o estilísticos de un texto (Hutcheon). **Pastiche**: imitación formal (generalmente de carácter estilístico) no necesariamente irónico. Obra artística hecha “a la manera de...”. **Plagio**: acto de apropiación a partir de una copia firmada por el autor apócrifo, En el contexto posmoderno, donde se relativizan los conceptos de causa-efecto, originalidad y autoría, el concepto legal del plagio está sujeto a contexto de interpretación. **Préstamo**: en el contexto del arte, este término se refiere a la apropiación de detalles específicos de otra obra. Sin embargo, virtualmente todo préstamo es a perpetuidad, pues rarísimamente puede devolverse.

existentes. El origen del término “intertextualidad”, en su sentido moderno lo hallamos en el postestructuralista Mihail Bajtín, con el estudio de la polifonía y de la novela dialógica.

Roland Barthes, en un análisis sobre un relato de Balzac, propone definirlo como:

[...] tejido de “voces”, que despliega y rehace los fragmentos de un haz de discursos de lo que depende para su inteligibilidad (Barthes, 1970). Este enfoque intertextual sitúa la estructura literaria dentro de una estructura social que también es textual. Nada está dado fuera del discurso, y un texto no es el reflejo de un “exterior” no textual, sino una práctica de escritura que inscribe –y está inscrita en- lo social así como en un campo intertextual, una malla de sistemas textuales.¹⁰

Por su parte, Michelle Riffaterre se arriesga a que sea:

[...] la percepción del lector de las relaciones entre un texto y todos los demás textos que lo han precedido o seguido, se interesa por señalar tanto la intertextualidad *aleatoria* (el lector hace jugar el texto con sus textos conocidos) como la intertextualidad *obligatoria* (el “hipograma” o intertexto nuclear que es una matriz de la obra, presupuesta en su lectura) (Riffaterre, 1979).¹¹

A su vez, Gérard Genette hace un amplio estudio e introduce términos como: transtextualidad y palimpsesto (subtexto cuyo sentido está determinado por la competencia del lector) y propone:

[...] cinco tipos de *transtextualidad*, término global para denotar las relaciones que un texto puede mantener con otros, dejando la intertextualidad limitada a una relación específica de co-presencia, la presencia efectiva de un texto en otro a través de la cita, el plagio o la alusión (Genette, 1982).¹²

Michel Arrivé, en *Problèmes de Sémiotique*, dice que la intertextualidad es:

El conjunto de relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado; estas relaciones acercan un texto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia.¹³

¹⁰ Citado en: Michael Payne, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós; 2006, p. 406.

¹¹ Citado en: Payne, *op. cit.*, p. 406.

¹² Citado en: Payne, *op. cit.*, p. 406.

¹³ Citado en: Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel; 2006, p. 217.

Cada autor expone sus premisas, nuevos lenguajes, pero el concepto de intertextualidad, como la define Julia Kristeva, sigue siendo certera, precisa y vigente, pues de alguna manera todas las definiciones involucran la existencia y relación entre textos dentro de textos. De ahí que para el desarrollo de este estudio se haya decidido aplicar sus conceptos.

La intertextualidad es un acto de comunicación por el cual las manifestaciones culturales establecen un diálogo entre varios textos. El estudio de la intertextualidad necesariamente tiene un carácter interdisciplinario, ya que se involucran redes de significantes culturales, semánticos, históricos, sociales, etcétera, donde el receptor (lector) juega el papel de mayor importancia para la decodificación y significación del texto.¹⁴

Al tratarse de un objeto de estudio fuera de las ciencias exactas, no-medible, no-representable, el texto presenta una estructura con sus leyes particulares. La semiótica es una ciencia-teoría del discurso de lo no-representable, para la cual el objeto de estudio está en constante cambio, ya que la situación del lector (receptor) no presenta el mismo contexto social, psicológico e histórico del emisor (escritor). Culler hace una elocuente distinción entre texto y contexto: “El texto es un contexto con límites, mientras el contexto es sin límites”.¹⁵ Pero, a su vez, existen múltiples interpretaciones dentro del texto debido al carácter polivalente de significados del discurso. El objeto de estudio de las ciencias del significado (entre ellas la teoría literaria) es la lengua como un encadenamiento de palabras que forman una unidad articulada llamada texto.

14 Para mayor información ver: Beristáin, *op. cit.*; Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. España, Siglo XXI, 2006; Ma Victoria Ayuso de Vicent, *Diccionario de términos literarios*. España, Akal, 1997; Joëlle Gardes-Tamine, *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris, Armand Colin, 2004; Zavala, *op. cit.*; Genette, Riffaterre, Greimas, Hutcheon.

¹⁵ Jonathan Culler, *artículo “Presupposition and Intertextuality, tomadas de: MLN, Vol. 91 No. 6, Comparative Literature*, 1976, p. 1384: “Text is context bound but context is boundless”. La traducción es mía: “El texto es un contexto con límites mientras el contexto es sin límites”.
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2907142?uid=3738664&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=4769885692557>. [16 abril 2012.]

El análisis del discurso del texto no se puede estudiar bajo una sola percepción. Son varias las formas en las que se abordan, para efectos de este estudio, se tomarán en cuenta dos funciones del discurso del texto literario:

1. La lingüística, encargada de comunicar.
2. La social, generadora de nuevos significados (que, a su vez, utiliza otros significantes que ya son en sí comunicativos).

Para que se realice la comunicación debe existir la transmisión de un mensaje. Dentro del texto, el mensaje es transmitido por enunciados (que engloban palabra y significado), los cuales poseen una función comunicativa llamada textualidad,¹⁶ que es generada por el encadenamiento de enunciados dentro de un texto.¹⁷ De modo que, la comunicación literaria supone este encadenamiento; así, cuando entran en contacto unos enunciados con otros, se genera la significación del texto.



La textualidad es un fenómeno comunicativo que se percibe dentro del conjunto del discurso. Resulta difícil ejemplificarlo sin contexto, pero en el siguiente diálogo de *Rabos de lagartijas* podremos ver la magia y la trascendencia que logra el autor.

- Sí, estoy muerto. Pero esta noche me dejan salir un rato.
- ¿Eres un ánima en pena, querido amigo?
- Nada de eso. Soy un perro pachón y me encuentro la mar de bien.¹⁸

¹⁶ Helena Beristáin define “textualidad” como el modo de manifestación lingüística requerida para realizar la comunicación.

¹⁷ Beristáin, *op. cit.*, p. 490.

¹⁸ Juan Marsé, *Rabos de lagartija*. Barcelona: Lumen; 2000, p. 246.

Dentro del fenómeno comunicativo el mensaje en forma de enunciado se transforma de la siguiente manera: a) El mensaje inicial es dado como una serie de enunciados que forman un diálogo. b) En el momento en que se realiza la transmisión comunicativa, los enunciados entran en relación y generan la textualidad. c) El texto adquiere una significación de mayor trascendencia cuando se pasa de una simple transmisión de comunicación a una textualidad. El esquema siguiente ejemplifica lo anterior:



Como puede verse, la textualidad es un concepto fundamental para entender el estudio de la intertextualidad.

Bajo la perspectiva literaria, la novela es una práctica semiótica llamada texto, donde se leen y sintetizan varios enunciados que forman una totalidad. Para Kristeva, el enunciado novelesco no es una secuencia mínima (delimitada), sino:

Una operación, un movimiento que vincula, pero más aún, constituye lo que se podría llamar los argumentos de la operación, que en un estudio de texto escrito, sean palabras, sean secuencias de palabras (frases, párrafos).¹⁹

Por lo anterior, para el estudio de significados e intertextualidad, lo que tiene mayor peso dentro del texto no es la entidad lingüística *per se*, sino la función que engloba dentro de él. Por lo tanto, el enunciado novelesco se trata de una función de variable dependiente de todas las demás variables independientes que se vinculen con él. Las unidades

¹⁹ Kristeva, *op. cit.*, p. 155.

lingüísticas sólo son el vehículo primario para descifrar la polisemia del enunciado novelesco. Para ejemplificar:

En la novela *Niebla*, Unamuno presenta como personaje a un perro llamado Orfeo. Lingüísticamente (a nivel morfosintáctico), Orfeo es un sustantivo propio, singular, masculino. Al ser Orfeo una alusión a un personaje mitológico, el enunciado se transforma de un simple nombre propio a un enunciado novelesco, siempre y cuando existan variables argumentales que afecten y motiven el nombre en la totalidad del texto. Para verificar lo anterior, sería importante cuestionarse: ¿Cómo es Orfeo? ¿Qué papel juega dentro de la historia? ¿Tiene alguna alusión con el mito órfico? ¿Por qué Orfeo es un perro y no otro animal? Todas estas conexiones se despejan cuando los enunciados se conecten entre sí y se puedan relacionar con contextos fuera de la novela.

Los enunciados novelescos funcionan como una isotopía, son los motivos que van a generar el “gran tema”. Por tanto, sería insuficiente quedarnos sólo con el enunciado novelesco, pues para abordar el estudio de un texto en relación con el contexto es necesario utilizar un término que englobe las dos partes involucradas. Primero se necesita un elemento que contenga coordenadas de tiempo y espacio a través de la estructura del texto, para así trazar un mapa histórico-social del “signo” que aluda a un texto o referencia exterior. Y el segundo, su naturaleza lingüística para situar al texto dentro una cultura (como parte y que forme parte de ella). Kristeva relaciona la confrontación de una organización textual en una secuencia de enunciados que aluda, asimile o mencione textos exteriores, y le llama ideologema. La definición de ideologema por Kristeva es la siguiente:

El ideologema es una función intertextual que se puede leer “materializada” en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales. No se trata ahora de una actividad interpretativa posterior al análisis que “explicaría” como “ideológico” lo que

primero ha sido conocido como “lingüístico”. La acepción de un texto como un ideograma determina la actividad misma de una semiótica que, estudiando el texto como una intertextualidad lo piensa así en (el texto de) la sociedad y la historia. El ideograma de un texto es el hogar en que la racionalidad cognoscente aprehende la transformación de los enunciados (a los que resulta irreductible el texto) en un todo (el texto), así como las inserciones de esa totalidad en el texto histórico y social.²⁰

El sentido práctico del ideograma es que, al ser una función intertextual materializable, se analiza dentro y fuera del texto, asumiendo el contexto como una amplitud de límites. En primera instancia, se llega al texto como un fenómeno comunicativo y lingüístico, pero al abrir sus límites dentro de un contexto, el ideograma nos remite a coordenadas y referencias históricas; algo parecido a un campo semántico. Para hacer un análisis intertextual vamos a partir de la premisa de que la información de los enunciados novelescos se presenta en dos momentos:

1. En un primer momento, el mensaje es transmitido como si la novela fuese un texto cerrado.²¹ El texto cerrado, o sea, sin mirar fuera de éste, debe ser como dice Génette: un todo cerrado, ordenado, coherente, justificado, que posee su equilibrio en sus tensiones internas, mismas que hay que analizar antes de relacionarlo con otros sistemas, textuales o no, exteriores a él.
2. En el segundo momento se ve la procedencia extranovelesca del mensaje.

Al análisis de intertextualidad le compete con mayor amplitud el segundo momento, sin dejar fuera todas las relaciones que existen dentro del texto cerrado. Esto debido a que en el primer momento no existe un ideograma (no hay texto exterior).

²⁰ Kristeva, *op cit.*, p. 146.

²¹ Julia Kristeva dice que el análisis trata a la novela como un texto cerrado cuando cada uno de los enunciados están regulados por la información del propio texto. La información debe ser revelada por el texto desde su programación inicial: lo arbitrario de sus conclusiones, su figuración diádica, las desviaciones y sus encadenamientos.

El siguiente ejemplo, un poco burdo y simplista, expone de manera sencilla el mecanismo del enunciado novelesco y el ideologema. El enunciado es de la novela *Niebla*:

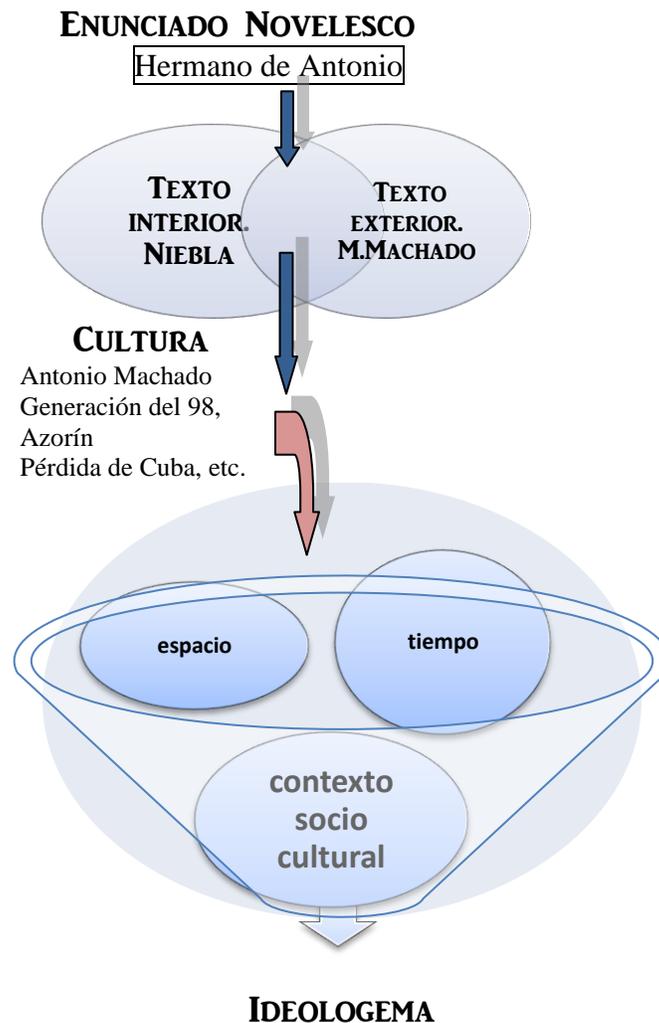
–Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, [...].²²

El ideologema en análisis será a partir del enunciado novelesco: el hermano de Antonio. Como efecto comunicativo tenemos que el tal Antonio es hermano de un tal Manuel Machado poeta, que el personaje le ha oído contar algo (hasta aquí el enunciado novelesco, texto cerrado). Pero visto como ideologema, y abriendo los límites del contexto, se asume que Manuel Machado es el poeta hermano de Antonio Machado, y que Unamuno hace referencia al integrante de la Generación del 98, autor de *Campos de Castilla* y *Soledades*. Esto nos lleva a la realidad que se vivía en España en esa época de significativos cambios culturales. De modo sucinto se observa que la función intertextual se puede materializar en el enunciado: “hermano de Antonio”,²³ el cual arroja información para establecer coordenadas sociales y políticas, y transforma el enunciado –como lo dice Kristeva– una inserción de esa totalidad en el texto histórico y social, y se puede hacer una análisis en los diferentes niveles de la estructura. En la cita antes dada la intertextualidad es evidente, pues hace una referencia directa, además de dar un nombre y un apellido; aunque el argumento no pierde sentido si el lector no conoce ese nombre, si éste tiene referencias sobre el tema y ahonda en él, el contexto, al agrandar los límites del texto, hace que tenga una significación, profundidad y polisemia mucho más rica.

El siguiente esquema ilustra cómo funciona un ideologema del enunciado anterior:

²² Unamuno, *Op. cit*, p. 44.

²³ Se ha tomado como ideologema la referencia directa de Manuel Machado para mostrar cómo por inferencias, en este caso muy simples, se puede analizar diferentes niveles de la estructura de un texto.



Se podría decir que el ideologema es un mecanismo artificial para unir la diacronía –es decir, los elementos fuera del texto– y la sincronía –los elementos dentro de él. Otro ejemplo sería en el caso de *Niebla*: Unamuno-personaje sitúa al lector en determinado espacio y tiempo (Salamanca, filósofo, Generación del 98); dentro de la novela, Unamuno-autor se desdobra para enfrentar el conflicto ontológico de Augusto Pérez: “¿Quién soy?”. Sería complicado separar el texto del contexto. De alguna manera, esta relación entra en diálogo con la historia fuera del texto y la diégesis del relato, generando una ambigüedad y una amplitud de significantes.

En el caso de Marsé sucede algo parecido: la fotografía del soldado de la Segunda Guerra Mundial con el que David Bartra entabla conversaciones es un elemento diacrónico. El avión descompuesto genera en el lector una especie de aterrizaje forzoso en la Europa de postguerra y hace referencia a la Segunda Guerra Mundial. Estas sutilezas entremezcladas entre diálogos sincrónicos-diacrónicos, son los artificios que utiliza el escritor para situar al lector (sin datos históricos y dogmáticos) sin perder la continuidad del texto.

Ya expuestas las herramientas de trabajo sobre intertextualidad, enunciado novelesco e ideologema, podemos regresar al tema que nos confiere: el análisis del origen cínico de los perros parlantes en la literatura española.

1.2. Cervantes y el cinismo

Anteriormente se había dicho que, de manera explícita, Cervantes, en *El coloquio de los perros*,²⁴ hace una alusión directa a la filosofía cínica de Diógenes. Más adelante se realizará un estudio más profundo sobre dicha filosofía para así lograr una comprensión más amplia sobre el tema. Expondré la intertextualidad presente entre los autores influyentes en Cervantes antes que los conceptos de cinismo para apuntalar los orígenes y más adelante, analizar a Chispa y Orfeo bajo la premisa de la influencia cínica.

Para comenzar el estudio es necesario aislar los enunciados novelescos dispersos a través de *El coloquio de los perros*, y confirmar si existe una cohesión en el tratamiento del tema para conformar la estructura totalitaria del ideologema. El ideologema resultante servirá para confirmar la unidad temática (filosofía cínica) del texto. A continuación los enunciados novelescos:

²⁴ Para mayor información: Antonio Oliver, *La filosofía cínica y El coloquio de los perros*. Mesón de Paños 6: Imp. Viuda de Gale Sáez, 1954. s/c

ENUNCIADOS NOVELESCOS

Los perros de Mahudes no ladran, murmuran y se comportan como perros filósofos.



La lámpara que cargan los perros para alumbrar al buen Mahudes simboliza la filosofía cínica de Diógenes.

En el *Casamiento engañoso* así hablan sobre los perros de Mahudes:

–Ya vuestra merced habrá visto –dijo el alférez– dos perros que con dos linternas andan de noche con los hermanos de la Capacha, alumbrándoles cuando piden limosna.²⁵



Cipión y Berganza, al igual que Diógenes, buscan al filósofo virtuoso como amo.



Los perros de la novela cervantina: “hablan y piensan –pasando los términos de la naturaleza– como profundos filósofos, como verdaderos amantes de la sabiduría”.²⁶



Todo can cínico se alimenta en abundancia cuando hay comida, mientras que en la carencia se comporta como estoico. Cipión y Berganza en, sus diversas aventuras, siempre hacen mención a la calidad y cantidad de comida que les proporcionaban sus amos.



Al igual que el de Diógenes, los canes no escriben su filosofía, no pertenecen a academias establecidas y siguen sus propias reglas.



No son perros de raza.



IDEOLOGEMA



PERSONAJES CON FILOSOFÍA CÍNICA

Confirmada la filiación cínica cervantina, sin entrar en demasiado detalle pues el tema sería digno de otro estudio, es necesario relacionar los rasgos intertextuales entre Cervantes y Unamuno. Existen símiles notables entre la diatriba cervantina y unamuniana. A continuación se muestra una comparación entre acciones similares en las dos obras:

- Acerca de la errónea comprensión sobre el filósofo cínico por la sociedad.

²⁵ Cervantes, *op. cit.*, p. 602.

²⁶ Oliver, *op. cit.*, p. 17.

El coloquio de los perros:

Cipión. ¿Al murmurar llamas filosofar? ¿Así va ello! Canoniza, 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 decir perros murmuradores; y por tu vida que calles ya y sigas tu historia.²⁷

Niebla:

¡Y luego nos insulta! Llama cinismo, esto es, perrismo o perrería, a la impudencia o sinvergüencería, él, el animal hipócrita por excelencia.²⁸

- Acerca de los “perros sabios”

El coloquio de los perros:

Berganza. Es, pues, el caso que el atambor, por tener que mostrar más chacarrerías, comenzó a enseñarme a bailar al son de atambor y hacer otras monerías, tan ajenas de poder aprenderlas otro perro que no fuera yo como las oirás cuando te las diga. (...) Púsome nombre de “perro sabio”.²⁹

Niebla:

Y nos lo ha pagado prostituyéndonos e insultándonos. ¡Y queriendo hacernos farsantes, monos y perros sabios! ¡Perros sabios llaman a unos perros a los que les enseñan representar farsas, para lo cual les visten y les adiestran a andar indecorosamente sobre las patas traseras, en pie! ¡Perros sabios! ¡A eso le llaman los hombres sabiduría, a representar farsas y a andar sobre dos pies!³⁰

Dos obras en tiempo diacrónicos coinciden gracias a la intertextualidad. Los rasgos cervantinos dentro de la obra de Unamuno son casi indiscutibles; es casi innegable el origen de Orfeo y, por consiguiente, de Chispa. Si Cipión y Berganza son los antepasados de los perros de este estudio, entonces es necesario conocer el origen cínico de ellos.

Autores como Edwar C. Riley, en su artículo “Tradición e innovación de la novela cervantina”; Jorge Alcázar, en el artículo “La filiación genérica de *El coloquio de los*

²⁷ Cervantes, *sic* p. 626.

²⁸ Unamuno, *Op. cit.*, p. 299.

²⁹ Cervantes, *op. cit.*, p. 641.

³⁰ Unamuno *Op. cit.*, p. 298.

perros”; y Antonio Oliver, en su ensayo “La filosofía cínica y *El coloquio de los perros*”; coinciden al señalar una posible influencia clásica en Cervantes.

Riley asegura que Cervantes con seguridad leía con avidez y sabía que la literatura era un océano de intertextualidad. Riley, Alcázar y Oliver coinciden al señalar a Apuleyo y a Samosata como posibles influencias. Estos autores son importantes, pues ambos establecen en su obra rasgos cínicos, se sirven de la forma dialogada y existen animales como interlocutores- protagonistas. Las obras referidas son:

- *La metamorfosis*, también conocida como *El asno de oro*, de Lucio Apuleyo (siglo II d.C).
- *Diálogos*, de Luciano de Samosata. (siglo II d.C).

Otro autor importante que ejerció influencia en los autores anteriores es Menipo de Gádara (S.IV a.C). Su importancia radica, no tanto en ser un filósofo cínico sino en su aportación literaria con la sátira menipea. Un dato curioso: Velázquez immortalizó a Menipo en un cuadro.

a) Apuleyo

En cuanto a Apuleyo, existe la seguridad de que Cervantes lo conocía, pues hace una referencia directa por medio de la bruja Cañizera:

(...) el cual modo quisiera yo en que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en *El asno de oro*, que consistía en sólo comer una rosa; pero este tuyo va fundado en acciones ajenas y no en tu diligencia.³¹

El asno de oro es una novela satírica con crítica social y cultural de la época. Un hombre es convertido en asno por una hechicera. Dentro de sus peripecias va cambiando de

³¹ Cervantes, *op. cit.*, p. 648.

amos y así puede ver, bajo la mirada de la bestia, el comportamiento del ser humano. A través del asno la sátira juega con la supuesta superioridad moral del hombre frente al animal, de la misma manera que lo hace todo discípulo de Diógenes. El cínico descubre la falsedad humana contrastándola con la del animal.

¿Pero qué importancia puede tener Apuleyo en Marsé y en Unamuno? Sería imposible afirmar o contradecir que los autores conocieran o no esta obra. Lo importante es observar el reciclaje de ideas y conceptos en obras literarias. El fenómeno intertextual recircula el conocimiento, lo transforma; el escritor lo absorbe y, como consecuencia, el lector se nutre de todo ello. El conocimiento, como la mayoría de las cosas en la vida, llegan de manera indirecta. Si Marsé y Unamuno leyeron o no a Apuleyo carece de importancia; lo sorprendente es la reactivación del contenido visible en Chispa y en Orfeo. La intertextualidad evidencia la existencia de vasos comunicantes en el mundo literario y, como decía el poeta inglés John Donne: “nadie es una isla”.

La relación de Orfeo y Chispa con Apuleyo se da por medio de la referencia directa que hace Cervantes; por tanto, *El asno de oro* es parte de su genealogía.

b) Luciano de Samosata

La influencia de Luciano de Samosata en Cervantes no es tan evidente como la de Apuleyo. Oliver apunta que éste pudo estar en contacto con el comercio intelectual, siendo esto una realidad de la época. Al respecto, Riley dice:

No es tan fácil demostrar su conocimiento de ningún diálogo particular de Luciano, pero muchos de ellos le eran accesibles. Su prestigio, y la semejanza que se puede ver entre ciertas preocupaciones e inclinaciones irónicas de Luciano y Cervantes son tales

que la afinidad, al menos, no puede ponerse en duda. La divulgación del diálogo lucianesco por medio de Erasmo y sus discípulos españoles refuerza la conexión.³²

Samosata vivió al final del siglo II d.C. Se considera que fue discípulo de Diógenes y Menipo, y perteneciente al movimiento llamado Segunda Sofística, que no es tanto una corriente de pensamiento sino un fenómeno social y cultural que toma a la retórica por instrumentos. La Segunda Sofística provocó gran actividad literaria, de ahí que se resalte en este trabajo.

Marichalar en el prólogo de los diálogos se refiere a Luciano de Samosata: “Ese sofista no se puede considerar un filósofo, aunque sí se ocupó de la filosofía. Utilizó la filosofía cínica y epicúrea para suministrar argumentos en su casi total escepticismo. Los estoicos le proporcionaban aversión. Jamás mantuvo tratos serios con la filosofía”.³³ En general, éste es el cariz de todo estudioso referente al cinismo. El mismo Platón decía que Diógenes era un Sócrates enloquecido. El cínico pone en evidencia a la sociedad y a las autoridades, ironiza y se burla de todo y de todos. Eso genera molestia en los individuos que se toman la vida con demasiada seriedad. De esta manera discurren nuestros perros en estudio: tanto Orfeo como Chispa son personajes secundarios que sirven como reflectores de los vicios de la conducta humana.

Luciano de Samosata es de gran interés para encontrar la huella del cinismo, por la simple razón de que él se denominaba un escritor cínico. Y lo más importante y sustancial:

³² Edward C. Riley, *Tradicón e innovación en la novelística cervantina*, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. Vol. 17, N°1 ISSN 0277-6995, 1997, p. 48.

Para más información ver: Cervantes, *Novelas ejemplares*, J. B. Avallé-Arce. España, Castalia, 1982, prólogo, t. 1, 64-5. Un estudio más detallado de este asunto se encuentra en E. C. Riley, “The Antecedents of the *Coloquio de los perros*”, en *Negotiating Past and Present. Readings in Spanish Literature presented to Javier Herrero*, ed. David Gies, en prensa. La edición de *El coloquio de los perros* de Avallé-Arce en el tomo 3 de las *Novelas ejemplares*.

³³ Luciano de Samosata. *Diálogos/ Historia verdadera*. México: Porrúa "Sepán cuantos 393, 1991, pag. XI

se constata el cinismo en acción por medio de sus *Diálogos*. En muchos de éstos se inmortaliza a Menipo de Gádara, uno de los pilares de la filosofía cínica. El género de la sátira menipea que se explicará más adelante.

La filosofía de Samosata podría ser la cínica popular, como el caso de Orfeo, Chispa y Berganza, que son perros de acción. Luciano utiliza el diálogo satírico, donde se acomodan elementos del método socrático y de la comedia. El mismo recurso lo retoman Cervantes y, con más adelante, Unamuno. Marsé utiliza el diálogo e ironiza los acontecimientos de manera mucho más realista. Su novela sería más bien de crítica social.

Al igual que Apuleyo y Cervantes, Samosata, en *El sueño o El gallo*, utiliza la voz de un animal para ridiculizar el comportamiento humano. El protagonista es el filósofo Pitágoras y éste, con amplio conocimiento del mundo, enuncia sentencias que bien podrían ser cínicas, como cuando le dice al labrador que la riqueza es fuente de desgracia y de preocupaciones, y que la vida de los pobres resulta en una sencillez más tranquila y feliz que la de los ricos. El gallo pitagórico, el asno, los canes cervantinos y los perros en estudio utilizan el lenguaje animal con sabiduría de filósofo.

En *Diálogos de los muertos*, de Luciano de Samosata, se satiriza la vida después de la muerte con Menipo de Gádara como protagonista. En *Rabos de lagartija* y en *Niebla*, los perros cínicos muertos continúan su camino: Chispa en el mundo imaginario de su dueño, y Orfeo en el cielo perruno. Pero ningún discípulo de Diógenes debiera tener dicha concepción; ellos no creen en la otra vida, por tanto se cae en una aporía: no existen cínicos después de la muerte. Esta disyuntiva toma un buen rumbo si el escritor se convierte en verdadero filósofo cínico. El cinismo no se adhiere a ningún precepto, tal como lo hace el escritor; el fin último del filósofo es llegar a la verdad y el del escritor a la obra de arte.

Para ninguno hay reglas estrechas ni universales, siempre y cuando no olviden su objetivo: la verdad y el arte.

La ironía de los diálogos de Luciano de Samosata aclara mucho los conceptos anteriores y pone de manifiesto la escuela cínica. A continuación, unos fragmentos de *Diálogo de los muertos*:

Diógenes en el Hades:

Diálogo entre Diógenes y Pólux:

DIÓGENES.- Pólux, te encargo, apenas subas a la tierra, puesto que a ti, según creo, te toca resucitar mañana que si ves por alguna parte a Menipo el cínico, y lo encontraras probablemente en Corinto, en los alrededores del Cranion o en Liceo, riéndose de las disputas de los filósofos, le digas: “Menipo, Diógenes te invita, se es que las cosas de la tierra te han hecho ya reír bastante, a que vayas abajo, donde todavía has de reírte mucho más. Ahí la risa está contenida por la duda, por aquello tan repetido de ¿quién sabe absolutamente lo que hay después de la vida? ³⁴

El encuentro de dos perros parlantes: Menipo y Cerbero.

MENIPO.- Oh, Cerbero, puesto que soy de tu raza, por ser perro también, dime, por la Estigia, qué se mostraba Sócrates cuando bajó entre vosotros. Es natural, que tú, siendo un dios, no sepas ladrar, sino hablar también a lo hombre cuando quieras. ³⁵

Representación de Menipo como un perro y filósofo cínico:

Carón reclama a Menipo el precio de su conducción a los infiernos.

CARÓN.- ¿De dónde, Mercurio, nos ha traído a este perro? ¡Qué de cosas decía durante la navegación, De todos los pasajeros se reía y se burlaba, y era el único que iba cantando, mientras todos los demás llorando.

MERCURIO.- ¿No sabes a quien has llevado en tu barca? Es un hombre libre con todo extremo y a quien no le importa nada de ninguna cosa. Es Menipo. ³⁶

Descripción de Menipo:

³⁴ Samosata, *op. cit.*, p. 79.

³⁵ *Ibidem.*, p. 101.

³⁶ *Ibidem.*, p. 102.

DIÓGENES: Es viejo, clavo; lleva un manto lleno de agujeros, abierto a todos los vientos y remendado con piezas de varios colores; siempre está riendo, y se entretiene la mayor parte del tiempo en burlarse de esos fantasmones de filósofos.³⁷

La ironía que utiliza Luciano fustiga toda creencia y costumbre de su tiempo. Sin llegar a un cuestionamiento filosófico de mayor trascendencia expone los preceptos cínicos de Menipo. La importancia de Luciano es la consolidación de la manera de escribir de Menipo (menipea) como género literario, que será ampliamente imitado. Las referencias de los estudiosos cervantinos casi aseveran que el creador de *El Quijote* tenía conocimiento de este diálogo. Ante la elocuencia de Luciano, sobra decir que ver como filósofos cínicos a los perros parlantes es una atribución antigua y bien consolidada.

c) Menipo de Gádara (349-250 a.C.)

En una época anterior a la de Luciano de Samosata y a la de Apuleyo vivió Menipo de Gádara, filósofo cínico, *nobilis canis* que, según Diógenes Laercio, no escribía nada serio. Era de origen fenicio, discípulo de Diógenes de Sinope y se enriqueció ejerciendo la usura. Más allá de eso, Menipo de Gádara es reconocido por sus trece libros satíricos y por desarrollar una forma de escritura que los romanos llamaron menipea, en la que predomina el diálogo y donde se combinan elementos dramáticos con satíricos para exponer la vanidad humana. Juega con rasgos típicamente cínicos, como ironizar mitos establecidos, y contrapone la felicidad de quienes nada tienen pero nada necesitan en contraparte a la locura y corrupción de los ricos. La escritura menipea tiene un impacto importante en Apuleyo y, sobre todo, en Samosata, como se constató en sus diálogos.

³⁷ *Ibidem.*, p. 80.

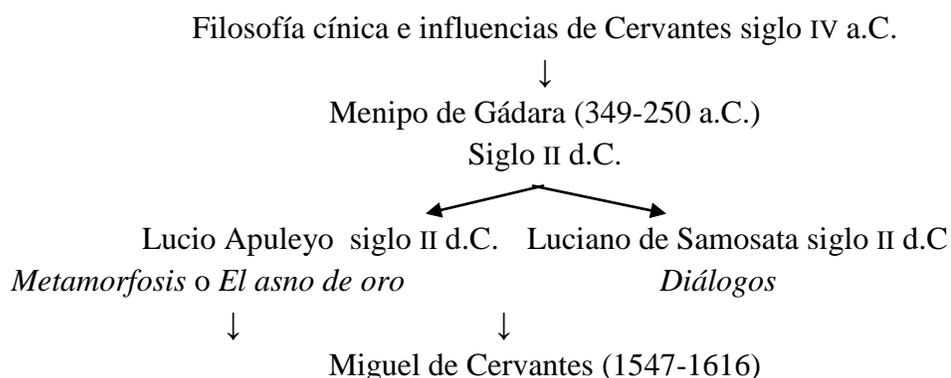
Estudiosos como Mihail Bajtin, Julia Kristeva y Linda Hutchon retoman el término “menipea” y lo relacionan con la sátira, con la diatriba y con el soliloquio. Bajtin lo estudia por ser un género carnavalesco con motivos caricaturescos e irónicos que muestra con claridad el mecanismo interno de la polifonía narrativa. Kristeva lo plantea como un género subversivo, trágico, pero a la vez serio y cómico. Ridiculiza los fenómenos sociales; no expone individuos específicos, sino situaciones sociales comunitarias. De ahí que la escritura menipea en ocasiones sea vista como crítica social. No constituye un género rígido y puede contener elementos fantásticos como la epopeya. También tiende hacia al escándalo cínico. Es común la profanación de lo sagrado y utiliza los contrastes para enfatizar y ridiculizar. La escritura menipea está injertada en la realidad, pero como una caricaturización de ella. Representa el mundo exterior pero en un ambiente interior. No conoce ni ley ni jerarquía. Una de sus mayores virtudes es la utilización de la diatriba filosófica-popular, rasgo que se encuentra en gran cantidad de parodias modernas. Ante todo, la escritura menipea es el escándalo del espectáculo. Bajtín, en su ensayo “Estética de la creación verbal”, resalta el carácter de la escritura menipea como obra literaria que “tiene internamente, inmanentemente, un carácter sociológico”³⁸. Ejemplos de ella, según mi punto de vista, la podemos encontrar en obras literarias como *Gargantúa y Pantagruel*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Gulliver* y *A Modest Proposal*, entre otras; todas ellas ironizan el comportamiento de hombre dentro de la sociedad.

Es interesante el desarrollo de la palabra “menipea”, un claro ejemplo de cómo funciona el mecanismo de la intertextualidad, referencia o alusión. La distancia que separa a Menipo de Cervantes, Unamuno y Marsé no impide la presencia del primero en sus

³⁸ Mijail Bajtín. *Del libro problemas de la obra de Dostoievski. Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI; 1982., p. 191.

sucesores, aunque su influencia sea de manera indirecta. Como una huella lejana, el vocablo “menipea” sufre una debilitación de significado. El hablante y escritor contemporáneo, sin conciencia del concepto original, lo aplica sustituyéndole con algún sinónimo o terminología, como sería la sátira social, la parodia y el pastiche. Hutcheon engloba todos estos términos en el estudio de la parodia y los relaciona como una de las características principales del arte de la postmodernidad.

En resumen, la filosofía cínica en la literatura tiene sus orígenes en Menipo de Gádara, creador por antonomasia de la menipea, quien será influencia para Apuleyo y, principalmente, para Luciano de Samosata. Los autores anteriores influyen en *El coloquio de los perros*, de Cervantes, y por contagio intelectual en Unamuno y Marsé. El esquema siguiente resume lo anterior:



Pero no sólo Unamuno y Marsé han tenido la influencia de los perros cínicos. Autores de la literatura española, como Azorín y Pío Baroja, también presentan en sus novelas perros con características similares, lo cual refleja, refuerza y consolida que dicho elemento ya es inherente en la cultura literaria. Rafael Alberti escribe un poema titulado: *A Niebla, mi perro*, a continuación un fragmento:

“Niebla”, mi camarada,
aunque tú no lo sabes, nos queda todavía,
en medio de esta heroica pena bombardeada,
la fe, que es alegría, alegría, alegría.³⁹

Las confesiones de un pequeño filósofo, de Azorín, culmina con *Epílogo de los canes*, una diatriba a cargo de perros parlantes:

Termino diciendo que estoy contento con mi suerte, y que en una estación pienso acabar mis días. Ahora marchó en busca de otra, y al pasar por este pueblo he tenido el gusto de conoceros. Soy un can vagabundo y amigo de la novedad. No tengo plan de vida ni amo. ¿Quién vive más a gusto que yo?⁴⁰

Uno de los escritores preferidos de Juan Marsé es Pío Baroja y, en *Zalacaín el aventurero*, el perro de Tellagorri tiene tendencias bastantes cínicas. Bien podría entablar amistad con Chispa y Orfeo:

(...) Marqués era el perro de Tellagorri, un perro chiquito, feo, contagiado hasta tal punto con las ideas, preocupaciones y mañas de su amo, que era como él: ladrón, astuto, vagabundo, viejo, cínico, insociable e independiente.⁴¹

David y Augusto Pérez comparten en mucho la opinión de Tellagorri cuando dicen:

(...) no simpatizaba ni con el clero ni con la nobleza. (...) Para Tellagorri, los perros, si no hablaban, era porque no querían, pero él los consideraba con tanta inteligencia como una persona. Este entusiasmo por los canes le había impulsado a pronunciar esta frase irrespetuosa: «Yo le saludo con más respeto a un perro de aguas que al señor párroco».⁴²

El esquema que se muestra a continuación ilustra el juego de la intertextualidad. El comienzo del viaje inició bajo la luz de la lámpara de Diógenes sostenida por el hocico de

³⁹ Rafael Alberti. <http://www.poemas911.com/poema-a-niebla-mi-perro-rafael-alberti-poemas-de-amor/>. [05-2013]

⁴⁰ Azorín. *Las confesiones de un pequeño filósofo*. México, Espasa-Calpe, 1985, p. 142.

⁴¹ Pío Baroja. *Zalacaín el aventurero. Historia de las buenas andanzas y fortunas de Martín Zalacaín de Urbía*. México: Espasa-Calpe, 1985. p.16.

⁴² *Ibidem.*, p.19.

los de Mahudes hasta llegar a la Barcelona de Chispa. Cada perro parlante en la literatura resignifica y reactiva a sus antecesores. España, sin duda, adoptó al perro cínico.



Una vez apuntalados los orígenes cínicos en Cervantes es necesario explicar en qué consiste el cinismo. Para comprender la personalidad y los orígenes de Orfeo y Chispa es necesario conocer las características de dicha filosofía, y así poder descubrir el trasfondo filosófico, paródico e intertextual presente en las obras en estudio.

1.3 Un poco sobre la filosofía del cinismo

En la actualidad, se tiene una concepción del cínico muy alejada a la de su fundador Antístenes y a la de varios de sus seguidores, como Diógenes, Hiparchia y Menipo (un cínico más enfocado a la literatura que a la filosofía). No existen fuentes primarias ni escritos, son las anécdotas de los canes cínicos las que formulan la propia base de su filosofía; sus actos son su mejor enseñanza. Quien proporciona mayor información es

Diógenes Laercio, en el libro *Vidas de los filósofos ilustres*.⁴³ A continuación, se presentarán varias anécdotas y particularidades del cinismo:

❖ El origen de la palabra cínico proviene de la término griego: *cynós*, que significa “perro”. Existen múltiples razones que hacen justicia a tal apelativo. Se dice que uno de los posibles orígenes fue cuando en un sacrificio en honor a Hércules un perro blanco se apoderó del trozo de carne destinado al dios. Tras consultar al oráculo, se tomó la decisión, no de castigar al perro, sino de erigir un templo para celebrar la rapiña simbólica como muestra de la inocencia animal. No fue tomado como casual que el hurto canino fuese durante la celebración a Hércules, semi-dios que optó por la acción antes que por la pasividad; de ahí que se convirtiese en el héroe preferido del cinismo.

El cínico no escribe sus máximas pero, sobre su comportamiento, Laercio cita a un escolástico de Aristóteles que da cuatro razones por las que son llamados perros los cínicos:

1. Al igual que el perro, cultivan la “indiferencia” como una forma de vivir; comen y hacen el amor en público, van descalzos y duermen en toneles.
2. El perro es un animal impúdico y ellos cultivan la desvergüenza, no como algo inferior, sino por encima de la vergüenza.
3. Así como el perro es buen guardián, ellos guardan los principios de su filosofía.
4. El perro es un animal selectivo que puede distinguir entre sus amigos y sus enemigos; así, ellos reconocen como amigos a quienes atienden a la filosofía, tratándolos amistosamente, mientras que rechazan a los contrarios como lo perros, ladrándoles.⁴⁴

❖ Antístenes (446-366 a.C), considerado padre fundador de la escuela cínica, fue discípulo de Sócrates y maestro de Diógenes. Conocido como “el verdadero can”, impartía sus enseñanzas en un gimnasio llamado “cinosargo”. El establecimiento estaba

⁴³ Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*. Madrid: Alianza; 2008.

⁴⁴ Laercio, *op. cit.*, p. 294.

situado en lo alto de una colina fuera de la ciudad, colindante de los cementerios y la periferia; lejos de los barrios ricos, era un espacio destinado a los excluidos, por lo que todo paria, rechazado en el ágora, podía convertirse en filósofo. La manera de vestir de Antístenes se restringía a lo elemental, y esto era tomado como un insulto a los asistentes del ágora. Para el cínico: “Rechazar la moda implica también no sacrificarse a la uniformidad del momento y a las prácticas de masas, y al mismo tiempo preservar y afirmar su singularidad”.⁴⁵ El comportamiento cínico se vuelve inútil la lógica mercantil.

❖ Diógenes de Sinope (412-323 a.C.)⁴⁶ es el filósofo que llevó hasta sus últimas consecuencias el cinismo. Su fama llega hasta nuestros días por anécdotas como la de vivir en un tonel, o por pedirle a Alejandro de Macedonia que se moviera porque le tapaba el sol. Alguna vez le preguntaron por qué se hacía llamar “perro” y contestó: “Porque muevo el rabo ante los que me dan algo, ladro a los que no me dan y muerdo a los malvados”.⁴⁷ Por las calles de Atenas, en plena luz del día, apareció alguna vez con una lámpara diciendo: “Busco un hombre”. El objetivo de su filosofía era buscar la libertad por medio de la voluntad de ser libre. El filósofo Michel Onfray, en su libro *Cinismo. Retrato de los filósofos llamados perros*, dice que tras la causticidad de Diógenes existe una intención provocadora tal como pudo haber sido la de Sócrates. Diógenes creía que podía proponer a los hombres un camino que los condujera a la felicidad, y se dedicó a hacer caer una tras otra las máscaras de la vida civilizada, oponiéndose a la hipocresía en boga, en contraste con las costumbres del perro.

❖ Los símbolos del cinismo son: el palio, el báculo y la barba.

⁴⁵ Onfray, Michel. *Cinism* (Marchese 2006)o. *Retrato de los filósofos llamados perros*. Barcelona: Paidós, 2004. p. 46.

⁴⁶ No confundir al Diógenes cínico con Diógenes Laercio.

⁴⁷ Laercio, *op. cit.*, p. 306.

- El palio es como una casa en la que uno se mete libremente. Se le considera un artículo al servicio del filósofo para protegerse de las inclemencias del clima. El cínico no se avergüenza de su desnudez y siempre anda descalzo.
 - Los canes cínicos afirman su proximidad con las bestias por medio del pelo. El cínico lucía una larga barba descuidada y los dioses griegos siempre se representan con barba. Onfray dice que es la manera de mostrarse con una voluntad de hacerse salvaje, un estilo en el que los cínicos fueron los mayores heraldos; voluntad acentuada por una reivindicación de la virilidad, entendida como la cualidad de aquel que puede hacer que lo real se doblegue a su arbitrio. La imagen de Chispa respecto al alborotado pelambre canino podría simbolizar la barba descuidada y el pelo hirsuto del cínico.
 - El cínico utiliza la ironía como su mejor defensa y el báculo ironiza el cetro del poder. Ayuda a marcar un perímetro para resguardar la soledad y es un compañero para el vagabundeo, característica esencial de las filosofías peripatéticas. Hércules nunca viaja sin su vara, que no sólo es un elemento decorativo; Onfray dice que es el instrumento de vagabundeo, de soledad y, al mismo tiempo, una retórica de la distancia. Chispa representa la superioridad cínica, se arrastra, está sucio, pero camina con altivez y dignidad a pesar de los años y su deterioro físico. Orfeo es un cachorro vagabundo.
- ❖ Otro personaje mitológico relacionado con los canes cínicos es Cerbero. Perro de tres cabezas habitante y guardián del Hades, despedazaba a los mortales que intentaban investigar lo que pasaba más allá de la muerte. Este mito se analizará más adelante en el

apartado sobre la intertextualidad del nombre de Orfeo mitológico y el nexo que tienen los perros de estudio con el más allá.

- ❖ “Los cínicos hacían de la sencillez una virtud, y de la sencillez extrema, una extrema virtud”.⁴⁸ Los filósofos imitaban y admiraban el comportamiento del perro. Al igual que él, comían, defecaban y se masturbaban en la plaza pública. Diógenes de Sinope calmaba sus necesidades sexuales con la misma espontaneidad con que calmaba su hambre. Alimentación, sexualidad y alojamiento persisten en la metáfora canina. Así, Chispa defeca despreocupado donde le dé la gana. Chispa es un perro de acción y Orfeo es un cínico un poco más retórico. ¿No se dice que todo perro se parece a su dueño? Marsé es un escritor que se forma de manera empírica en los barrios de la Barcelona de posguerra, como el Guinardó, leyendo a los clásicos, un autodidacta, un observador. Mientras que Miguel de Unamuno es un sabio de la Universidad de Salamanca.
- ❖ El cínico no es el provocador sin sentido, el buscapleitos; adopta la estrategia de la evasión cuando el enfrentamiento es estéril, soslaya el gasto inútil de energía y de voluntad. El mejor ejemplo de los personajes analizados es Chispa, cuando sabe que el inspector Galván lo va a matar no colabora... pero tampoco se resiste.
- ❖ “El dominio de uno mismo es la primera virtud: el sabio debe mostrar que supera el acontecimiento en lugar de dejarse superar por él”.⁴⁹ El cínico rehuye al dolor y está a favor del placer (obedecer al deseo es la mejor manera de olvidarlo), mas no se debe confundir con cierta irresponsabilidad; el cínico se entrena física y mentalmente para resistir y sobrellevar la vida descalzo y con un palio. Chispa, ante la edad y el sufrimiento, es un fiel representante de Diógenes:

⁴⁸ Onfray, *op. cit.*, p. 40 .

⁴⁹ Onfray, *op. cit.*, p. 64.

Con mucho esfuerzo, el hocico entre las patas y el lomo hundido, Chispa se dirige a la borde del torrente y se para allí cabizbajo y trémulo, resignado a su ruina, pensando tal vez aprovechar el último sol de la tarde.⁵⁰

- ❖ Los filósofos perros se vuelven hedonistas al preferir la calma que ofrece el goce a someterse a cualquier renunciamento. Orfeo es un cínico candoroso, pues ser un burgués con tres comidas al día no le crea el menor conflicto. Chispa se deja atender por la Pelirroja y por David sin tener cargo de conciencia. Estos canes, al igual que los filósofos cínicos, aprovechan cuando hay comida, comodidad y se restringen estoicamente ante la carencia. El humorismo caracteriza la naturaleza lúdica del cínico, familiarizada con los pequeños apocalipsis que reserva lo cotidiano; siempre tiene en cuenta la fatalidad, así, cuando le sucede algún percance, no sufre, ya que no tiene nada que perder. Al no tener apegos y estar preparados para el infortunio, evitan el sufrimiento.
- ❖ Una de las cualidades importantes del cínico es su voluntad. Otra de las muchas sentencias cínicas dice: “En la vida nada tiene oportunidad de alcanzar el éxito sin una preparación previa; es el entrenamiento lo que permite superarlo todo. Por lo tanto, para vivir feliz, en lugar de hacer esfuerzos inútiles conviene hacer aquello que recomienda la naturaleza: los hombres son infelices a causa de su propia estupidez”.⁵¹ El cínico busca la liberación y la felicidad. Un cinismo bien practicado conduce al deleite de uno mismo. Un ejemplo de la felicidad animal ante la humana sería observar el apacible pastar de los rumiantes o un perro echado al sol. La pobreza cínica le da su libertad. Su hedonismo se funda en retornar a los placeres elementales, como tumbarse al sol, observar el ajetreo del mundo, cuidar de su cuerpo, ser alegre y no esperar nada. Para el cínico, los animales

⁵⁰ Marsé, *op. cit.*, p. 75.

⁵¹ Onfray, *op. cit.*, p. 65. Cf. D, Laercio, VI, 71.

se encuentran a mitad del camino entre hombres y dioses. Onfray dice que el animal puede funcionar como demiurgo para estrechar los lazos del hombre con los dioses.

❖ El medio para llegar a la felicidad es la libertad y sólo se conquista gracias a la autonomía, la autosuficiencia y el pleno gobierno de uno mismo. El hecho más contundente para entender la voluntad cínica de Orfeo es la consumación de su muerte ante la infelicidad y el sufrimiento del deceso de Augusto Pérez. Orfeo sigue los consejos de Antístenes, quien, a la pregunta sobre cuál era la mayor dicha entre los seres humanos, respondió: “el morir feliz”.⁵²

❖ La dualidad cuerpo y alma es inexistente en el cínico, que niega ostensiblemente la existencia del alma (al menos su naturaleza espiritual y el principio de la vida después de la muerte). Más allá de la anécdota de Diógenes, en su aceptación a comer carne humana, concentra lo esencial del pensamiento cínico y está a favor de comer carne humana, pues la ve como alimento (sin alma) y parte de la naturaleza.

❖ El cínico sabe que la filosofía es un juego, un arte y, al mismo tiempo, un combate. Va en contra de la falsa erudición o falsa aristocratización del conocimiento. Sus enseñanzas son para todos: el emperador, la prostituta, el afeminado, el esclavo, el rico, el pobre... Bajo esa premisa, tenemos que Jesucristo también tiene rasgos de praxis y teoría cínica. Dicha cuestión le viene al dedo a Miguel de Unamuno, que intenta mandar a Orfeo al cielo de los perros, pequeña contradicción cínica. Pero el cinismo de Unamuno guarda la congruencia de su ideología y, como paradigma, lo muestra su *nivola*, en la cual existe un filosofía cínica vista como si la vida fuese un juego:

–Pero dime, Víctor, ¿la vida es juego o es distracción?

–Es que el juego no es sino distracción.

⁵² Laercio, *op cit.*, p. 284.

- Entonces, ¿qué más da distraerse de un modo o de otro?
- Hombre, de jugar, jugar bien.
- Esto es tu tesis, Augusto amigo, según tú, filósofo conspicuo, me has enseñado.⁵³

❖ El cínico comparte rasgos con los panteístas, donde la naturaleza es dinámica. Está consciente de obrar bien sin necesidad de una religión que lo limite. Diógenes decía: “Cuando veía ocupados en lo suyo a los navegantes, médicos o filósofos juzgaba que el hombre era el más inteligente de los animales; pero cuando se detenían ante los intérpretes de sueños, ante los adivinos y ante cualquiera de sus asistentes o ante todas las personas inflamadas de gloria o de riqueza, no encontraba nada más idiota que el hombre”.⁵⁴

Al cínico no le agrada la religión. Sabe hasta qué punto se fortalece limitando las libertades y singularidades individuales. La religión enfrenta tanto a Tánatos como a Eros, dos aspectos que le tienen sin cuidado. La postura de Miguel de Unamuno tiene bastante de cínica: ¿acaso Augusto Pérez no le pide la libertad a su creador?

Para entender mejor el cinismo se puede recurrir a Platón, a pesar de que él no era partidario de la escuela cínica, sino todo lo contrario. Uno de los mejores discursos sobre el cinismo se encuentra en *El Banquete*. Alcibíades muestra el carácter cínico de Sócrates. Platón decía que Diógenes era un Sócrates enloquecido. Los cínicos son, ante todo, desenmasacaradores que, mediante la ironía, hacen ver los defectos humanos.

Una vez esclarecida la filiación cínica de Cervantes y expuestos los preceptos de dicha filosofía, es tiempo de concentrarnos en Orfeo y en *Niebla*.

⁵³ Unamuno, *op cit.*, p. 38.

⁵⁴ Laercio, *op. cit.*, p. 284.

1.4. El cinismo en Unamuno y Marsé

La ironía en la *nivola* unamuniana es un importante medio de expresión que obliga al lector a prestar su complicidad en el doble juego. Esto se hace evidente en el prólogo de Víctor Goti: “Y don Miguel se empeña en hacer reír a la gente (...). Y no admite eso de la ironía sin hiel ni del humorismo discreto, pues dice que donde no hay alguna hiel no hay ironía y que la discreción está reñida con el humorismo, o, como él se complace en llamarle: malhumorismo”.⁵⁵ Unamuno advierte la intención de hacer juegos irónicos y depende del receptor si entra o no en ellos.

La ironía y la parodia, aspectos que se verán con mayor atención más adelante, encierran un doble mensaje. La ironía y la metáfora funcionan de la misma manera: nos hacen presente un objeto o situación en ausencia. Ambas necesitan ser decodificadas, tienen un segundo significado que se infiere de su mensaje escrito, retomando los conocimientos del contexto original. El placer de la ironía paródica radica en el grado de compromiso que establece el lector con la obra.

Niebla presenta una estructura circular: empieza y cierra con la irónica referencia a un perro. El comienzo aparece un perro como posible guía de Augusto, y el final con la oración fúnebre a modo de epílogo en voz de Orfeo, el perro del difunto Augusto Pérez. Es importante este dato para decodificar la sátira por medio de la ironía, presente a lo largo de la obra. Unamuno utiliza al perro y otros recursos para lograr una sátira bien apuntalada, como a continuación se verá. Una de las primeras escenas de la novela dice:

Díjose así y se agachó a recogerse los pantalones. Abrió el paraguas por fin y se quedó un momento suspenso y pensando: “¿hacia dónde voy?, ¿tiro a la derecha o a la izquierda?” Porque Augusto no era un caminante sino un **paseante** de la vida. “Esperaré a que pase un perro –se dijo– y tomaré la dirección inicial que él tome”.

⁵⁵ Unamuno, *op. cit.*, p. 21.

En esto pasó por la calle no un **perro**, sino una garrida moza, y tras de sus ojos se fue, como imantado y sin darse de ello cuenta, Augusto.⁵⁶

En el párrafo anterior están presentes tres enunciados novelescos de interés para este estudio. Estos elementos se pueden interpretar de forma irónica, y así generar una polifonía que le dé mayor fuerza al texto. Los enunciados novelescos son los siguientes: el paraguas, el perro y el vagabundeo.

a) El paraguas

Augusto Pérez, paseante de la vida, no quiere abrir el paraguas. Le gusta la esbeltez de éste cuando está cerrado. La imagen de un hombre paseando con un paraguas cerrado podría ser la de un hombre con un báculo o bastón. Unamuno, en el artículo “Arabescos en torno al cetro”, dice acerca del báculo:⁵⁷

(...) Y como rey *-basileus-* significaba pastor del pueblo, usaba como bastón una cayada, con el mango curvo para poder coger por el pie a las ovejas que se descarriaban, echándoles zancadillas. Tal es el báculo o cetro episcopal. Y el que no tiene báculo o *bacillus* –que es lo mismo– en qué apoyarse, es imbécil *-imbecillis-*, esto es, sin apoyo de báculo o bastón, e inerme.⁵⁸

Es bastante factible que el paraguas ironice al báculo. La particularidad del báculo de Augusto Pérez es que no sirve de apoyo, ni es un cetro de rey, ni sirve de cayadas ni para coger ovejas descarriadas. El báculo del protagonista es simplemente un paraguas que le molesta abrirlo porque pierde su esbeltez, un artículo decorativo. El báculo tiene amplia simbología histórica: el cetro de los reyes, el báculo del filósofo, la batuta del director de orquesta... Es también un elemento característico de los filósofos cínicos. Por lo tanto, tenemos al báculo como primer objeto ironizado de la novela.

⁵⁶ Unamuno, *op. cit.*, p. 27. Las negritas son mías.

⁵⁷ La batuta de la orquesta tiene el mismo origen que el báculo. Esta importante referencia se retomará en el capítulo 2.2 respecto al nombre de Orfeo.

⁵⁸ Miguel de Unamuno, *De estoy y aquello. "Arabescos en torno del cetro"*, tomo II. Argentina:Sudamericana; 1952, p. 207.

¿Será casualidad que Unamuno introduzca al personaje con un paraguas como báculo?

El casamiento engañoso, novela ejemplar de Cervantes de la cual parte *El coloquio de los perros*, inicia de la siguiente manera:

Salía del hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la puerta del Campo, un soldado, que, por servirle su **espada de báculo**, y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora.⁵⁹

b) El vagabundeo

Augusto Pérez se dice un paseante de la vida, no un caminante, y le reitera al lector que no es un vago: “[...] es un vago, un vago como... ¡No, yo no soy un vago! Mi imaginación no descansa. Los vagos son ellos, los que dicen que trabajan y no hacen sino aturdirse y ahogar el pensamiento”.⁶⁰ Esta diatriba, casi a manera de autoconvencimiento, podría hacer que el lector se cuestione si ese paseante de la vida no está realmente vagabundeando.

Es de llamar la atención que el vagabundeo, otra característica de los filósofos cínicos, esté presente al inicio de la novela. Al igual que Augusto Pérez, el filósofo cínico descubre la vida y su filosofía a través de grandes caminatas sin rumbo fijo. Al hecho de caminar, el cínico le llama vagabundeo. Filósofos como Sócrates realizaban caminatas con sus discípulos para alcanzar la sabiduría por medio de diálogos peripatéticos. ¿Acaso ese paseante de la vida no podría realmente estar vagabundeando para encontrar su camino? (estas caminatas entre maestro y alumno también se ven en *El amigo manso*, de Benito Pérez Galdós, clara influencia de *Niebla*, pero ese es tema para otro trabajo).

⁵⁹ Cervantes Saavedra, *op cit.*, p. 590.

⁶⁰ Unamuno, *op. cit.*, p. 27.

Existe también una evidente ironía sobre la búsqueda del camino durante el vagabundeo, cuando Augusto Pérez encuentra a Orfeo:

Unos débiles quejidos, como de un pobre animal, interrumpieron su soliloquio. Escudriñó con los ojos y acabó por descubrir, entre la verdura de un matorral, un pobre cachorrillo de perro que parecía buscar camino en tierra.⁶¹

b) El perro

En la primera escena, Unamuno presenta a un paseante sin rumbo fijo, con un paraguas-báculo y la intención de seguir al primer perro que pase. Esto bien podría semejar a un discípulo cínico buscando maestro. La famosa frase de Diógenes, “busco un hombre”, se adecúa a la del discípulo en búsqueda de un maestro “perro”, y así quedar: “busco un perro”⁶². Mas la ironía de Unamuno da un giro de tuerca: Augusto Pérez no sigue a un perro en su vagabundeo, sino a una dama que pasaba por el camino. El desvío o el cambio de elección de Augusto Pérez pone en evidencia la confusión de pensamiento que se encuentra en una especie de niebla. El juego irónico de Unamuno radica en la inclinación de Augusto Pérez hacia los placeres eróticos⁶³ en lugar de los filosóficos.

Otra alusión a Diógenes que se consideraba un can libre a pesar de ser esclavo, es la manera en la que Augusto presenta a Orfeo:

—¿Pero ahora se le ocurre comprar perro, señorito?
—No lo he comprado, Domingo; este **perro no es esclavo**, sino es **libre**; lo he encontrado.⁶⁴

⁶¹ *Ibidem*, p. 51.

⁶² Más tarde Augusto Pérez encontrará un perro al que llamará Orfeo.

⁶³ El desvío no es hacia la mujer, sino hacia su propio erotismo y sus propios placeres carnales. Sería demasiado misógino decir que la mujer aleja al hombre de la filosofía. La filosofía cínica tiene su representante femenina con Hiparchia. Una importante sentencia de Antístenes decía: La virtud del hombre y de la mujer es la misma.

⁶⁴ Unamuno, *op. cit.*, p. 51. Las negritas son mías.

Unamuno cierra la novela con la oración fúnebre por modo de epílogo en voz de Orfeo. El propio can hace una alusión directa al cinismo a modo de defensa de su naturaleza perruna. La palabra “cinismo”, si se toma como un enunciado novelesco, da las coordenadas para comenzar a resolver el origen del Orfeo. Veamos un fragmento del epílogo:

¡Y luego nos insulta! Llama **cinismo**, esto es, perrismo o perrería, a la impudencia o sinvergüencería, él, el animal hipócrita por excelencia. El lenguaje le ha hecho hipócrita. Como que la hipocresía debería llamarse antropismo si es que a la impudencia se le llama **cinismo**. ¡Y ha querido hacernos hipócritas, es decir, cómicos, farsantes, a nosotros, a los perros! A los perros, que no fuimos sometidos y domesticados por el hombre como el toro o el caballo, a la fuerza, sino que nos unimos a él libremente, en pacto sinalagmático, para explotar la caza. Nosotros les descubriríamos la pieza, él la cazaba y nos daba nuestra parte. Y así, en contrato social, nació nuestro consorcio.⁶⁵

Pero como empezaron vistiéndose los mismo ellos y ellas, no se distinguían entre sí, no se conocían siempre y bien el sexo, y de aquí mil atrocidades humanas, que ellos se empeñan en llamar perrunas o **cínicas**. Ellos, los hombres, que son quienes nos han pervertido a los perros, quienes nos han hecho perrunos, cínicos, que es nuestra hipocresía. Porque el cinismo es en el perro la hipocresía, así como en el hombre la hipocresía es **cinismo**. Nos hemos contagiado uso a otros.⁶⁶

Orfeo defiende su cinismo, perrismo o perrería, de la misma manera que lo hicieron los filósofos cínicos de la antigüedad. Deja ver que el perro es mucho más sabio que los hombres. Unamuno dice de manera clara y directa una de las influencias filosóficas de Orfeo.

Dos años antes de la publicación de *Niebla* (1907), Unamuno manifestó en su ensayo “Soledades” (1905) el interés y la admiración que sentía por la filosofía cínica. Enaltece la filosofía de hombres sin preocupación por el pudor, donde la desnudez del cuerpo y la animalidad del hombre son la pureza de sus propias almas:

⁶⁵ *Ibidem*, p. 228.

⁶⁶ Unamuno, *op cit.*, p. 229. Las negritas son mías.

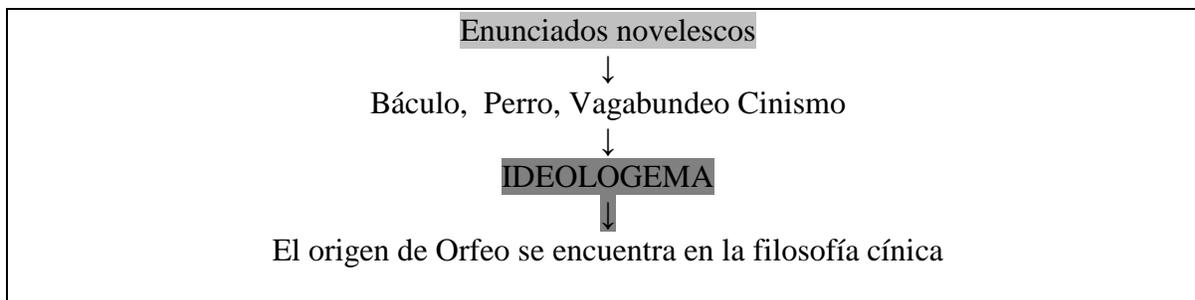
Hace ya mucho tiempo que me está dando vueltas en la cabeza la idea de que el principio de la nueva edad, de la edad espiritual –la primera es la de la naturaleza, y, la segunda, en la que vamos entrando, la de la razón–, el principio de la edad del espíritu será la muerte del pudor y el entronizamiento de eso que llamamos hoy cinismo. La gran institución social de aquella edad será la de la confesión pública, y entonces no habrá secretos. Nadie estima malo el abrigar tal o cual deseo impuro, o el sentir este o el otro afecto poco caritativo, o el guardar una y otra mala intención, sino el callarlo. Y cuando eso suceda y anden las almas desnudas, descubrirán los hombres que son mucho mejores de lo que se creían y sentirán piedad los unos de los otros, y cada uno se perdonará a sí mismo y perdonará luego a todos los demás.

Y si desarrollas esta espléndida perspectiva de una nueva vida y de una edad gloriosa del espíritu, ten por seguro que los más de los que te oigan se escandalizarán diciéndote que eso sería un infierno, y temblarán al solo pensar que pudiera vérselos el alma al desnudo. Pero es que no son capaces de imaginarse lo que sería una sociedad en que las almas todas anduvieran desnudas, y no sólo la suya, y si se escandalizan es que no consideran el profundo cambio que esto traería a la sociedad. Es indudable que nos cuesta hacernos la idea de que saliéramos en pelota a la calle; pero si fuésemos a un país en que todo el mundo anduviese así y todos estuviesen habituados a verse así desde que nacieron, no es menos indudable que habría de hacernos ruborizar allí el andar vestidos”.⁶⁷

Estas ideas filosóficas se presentan de forma irónica a lo largo de la novela. Amo y perro comparten rasgos de personalidad cínica, y algo similar le sucede a Sancho Panza al sufrir una especie de quijotización. Así, Augusto Pérez y Orfeo ironizan la filosofía cínica sin distinguir quién es el hombre y quién es el perro.

La riqueza en símbolos de las primeras hojas de la novela permite entresacar cuatro enunciados novelescos, como son: báculo, vagabundeo, perro y cínico; y dan la guía para conformar el ideograma acerca del origen de los perros parlantes y filósofos dentro de la literatura española. Como se observa, los cuatro enunciados novelescos están en torno a la filosofía cínica por tanto, la dirección del ideograma nos conduce hacia ella.

⁶⁷ Miguel de Unamuno. *Ensayos I*. Madrid: Aguilar; 1951, p. 708.



Es evidente el lineamiento de Unamuno, pero ¿Juan Marsé es igual de claro acerca del origen cínico de Chispa?

La intertextualidad funciona como el truco de un buen prestidigitador que utiliza alguna palabra mágica para transformar la realidad en algo extraordinario. De esa manera, Juan Marsé como prestidigitador, dice la palabra mágica: “Niebla”, y ahí donde había un simple perro encontramos un perro cínico. La cita donde se menciona la palabra “Niebla”, es durante un diálogo entre David Bartra, protagonista de *Rabos de lagartija*, y el inspector:

–Sí, bwana. Un chucho, un mil leches.

–Y es muy viejo. ¿Cómo lo llamas?

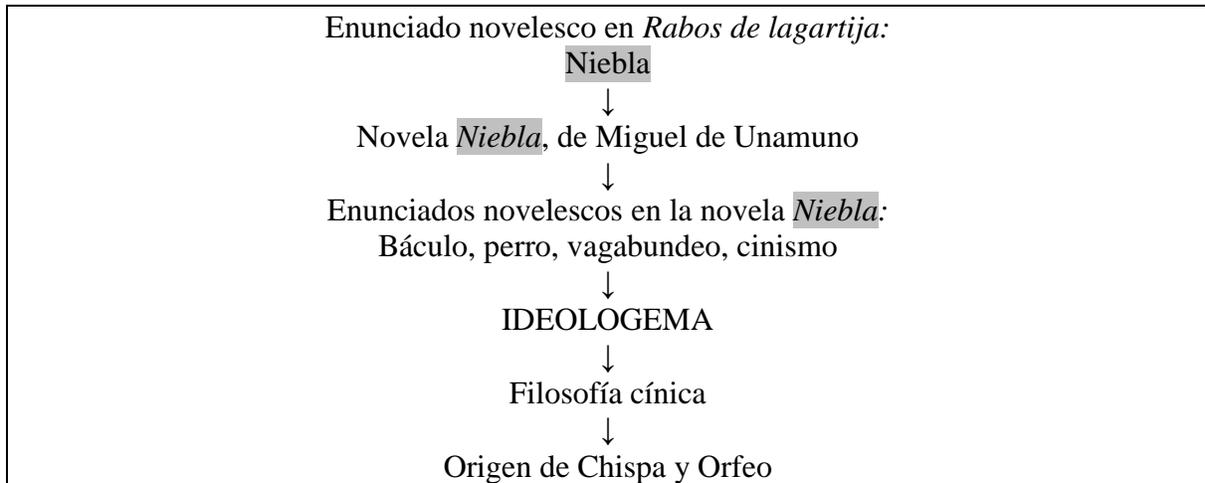
–**Chispa** –dice David–. Qué pasa, ¿no le gusta?

El señor Augé se lo encontró abandonado en el vestíbulo del cine y le puso *Niebla*, porque aquella semana ponían una peli que se llama Niebla en el pasado. También pensó en llamarlo Nodo, porque al oír la música del noticiario No-Do el perro se ponía alegre...⁶⁸

Juan Marsé se nutre del pasado de un clásico de la literatura española para formar la caracterología o el Ethos de Chispa. Este estudio no tendría valía si Chispa no tuviese características del cinismo. Durante el desarrollo de este trabajo se pondrá de manifiesto las características cónicas de los perros en cuestión para así validar la hipótesis de que el origen filosófico de Orfeo y Chispa está en la antigua Grecia, con los cínicos llamados “perros”.

⁶⁸ Marsé, *op. cit.*, p. 35.

El siguiente esquema ilustra cómo una novela con intertextualidad conlleva a la incorporación de nuevos significados y enriquecimiento de la misma obra literaria:



Ni el báculo ni el vagabundo hacen un cínico. Se necesitan más actitudes para llegar ser un verdadero filósofo discípulo de Diógenes. A continuación se mostrarán actitudes que son los que realmente hacen al verdadero maestro.

Los perros cínicos tienen su fuerza en su aparente falta de seriedad. Creen que se puede ser profundo sin dejar de ser liviano y se ocupan de la sabiduría y de la felicidad en lo concreto y cotidiano. Si tenemos en cuenta que el cínico no escribe su doctrina, ¿de qué instrumentos se vale para difundir su filosofía? Para resaltar sus actos utilizan instrumentos de la psicología que privilegian sus estatutos por medio del gesto, la ironía, el humorismo, los juegos de palabras, la provocación y el sarcasmo. Dichas estrategias también son herramientas utilizadas por los escritores; por tanto, escritores y cínicos se valen de medios comunes para manifestar sus ideas. A continuación se verá cómo el escritor hace uso de cualidades cínicas para desarrollar el discurso literario y conformar la personalidad de sus personajes.

a) El gesto

La eficacia del gesto o la mueca radica en que es un acto que está por encima de la palabra. Las miradas de Orfeo y Chispa comunican sus sentimientos sin utilizar el habla. Chispa mira de soslayo o voltea la cara ante el inspector como símbolo de abulia. Es un acto de rebeldía que no necesita de gruñidos o actitudes violentas. David dice respecto a Chispa: “Podrían ver sus ganas de vivir y la compañía que me hace y cómo entiende con quién estoy hablando aunque no le vea, de qué modo escucha y mira con sus ojos mansos lo que ni el guripa ni la perliroja ni nadie sabrían mirar ni escuchar...”.⁶⁹

Augusto Pérez interpreta las miradas de su perro: “Pero ¿por qué me miras así, Orfeo? ¡Si parece que lloras sin lágrimas!... ¿Es que me quieres decir algo? Te veo sufrir por no tener palabras”.⁷⁰

e) Provocación

La quietud de Chispa, así como la acción de vomitar y orinar en presencia del inspector Galván, es una clara provocación: “... y ahora perdone, pero mi perro quiere mear... ¡No, qué haces bonito, no debes oler los zapatos de sahib guripa!”.⁷¹ El perro de Marsé se comporta similar a Diógenes cuando a éste en un banquete le tiran huesecillos como a un perro; se fue hacia ellos y los meó encima como tal. ¿Acaso no es una provocación hacia la autoridad que Chispa se niegue a morir a pesar de sus achaques y senilidad?

b) Juego de palabras

Los lingüistas han demostrado la significación de palabras como una economía de las convenciones del lenguaje, y la palabra como la unidad mínima de significado (definir palabra sería cuestión de otra tesis). Los juegos de palabras en estas dos obras son de gran

⁶⁹ Marsé, *op cit.*, p. 136.

⁷⁰ Unamuno, *op cit.*, p. 190.

⁷¹ Marsé, *op cit.*, p. 116.

contundencia. Los mismos nombres de Orfeo y Chispa involucran un doble significado, llegando a convertirse en enunciados novelescos, esenciales para encontrar la intertextualidad presente entre los diferentes textos.

El nombre de Chispa puede interpretarse de varias formas: A) Desde el perro viejo con la última chispa de vida. B) La chispa que la da vida a David. C) La chispa como vitalidad. D) Hasta la chispa que pretende el fuego del conflicto entre Galván y David. El juego de palabras con sus muchas acepciones conforma la personalidad y eficacia del personaje.

En cuanto al nombre de Orfeo, tiene una amplia referencia al sentido mitológico, un tema que se estudiará más a fondo cuando se analice el mito órfico.

Unamuno hace un juego de palabras para conformar la diégesis del relato alrededor del vocablo “niebla”. Existe un evidente objetivo lúdico al nombrar su novela como una *nivola*, invento que tiene connotaciones entre “novela y niebla”, que enfatiza el juego constante de la trama como una parodia de la ficción contra la realidad.

El mismo nombre de “perro” para denominar a todo discípulo de Diógenes, conlleva este doble significado: uno negativo y otro positivo.

c) Humorismo, ironía y sarcasmo

Unamuno utiliza el humorismo de manera explícita al poner a dialogar al protagonista con un perro como receptor de su soliloquio. La ironía está presente a través de toda la novela y se ejemplifica de manera evidente en la transmutación de paraguas a báculo, o el enfrentamiento entre Unamuno autor y su protagonista. El sarcasmo que utiliza Orfeo antes de decidir morir, casi como un suicidio pacífico, es innegable. Los cuestionamientos de Augusto Pérez dirigidos al perro también contienen un amplio sarcasmo e ironía ante la supuesta humanidad del hombre:

¿Por qué somos hombres los hombres sino porque hay perros y gatos y caballos y bueyes y ovejas y animales de todas clases, sobre todo domésticos? ¿Es que a falta de animales domésticos en que descargar el peso de la animalidad de la vida habría el hombre llegado a su humanidad?⁷²

Al igual que Augusto Pérez, David entabla un diálogo con su perro:

–¿Qué estás murmurando, David? –dice mamá.

–¿Hablas con el perro?

Más tarde, David le quita las lagañas a Chispa con una gasa húmeda y le susurra todas sus promesas de juegos y correrías.⁷³

Pero Marsé, a diferencia de Unamuno, utiliza el humorismo con ironía sarcástica para enfatizar la miseria de ciertas situaciones; la familia Bartra utiliza como casa el antiguo consultorio de un otorrinolaringólogo, por ejemplo. El ácido humorismo radica en que el protagonista padece de acúfenos⁷⁴. En Marsé, el sarcasmo puede llegar a la injuria, pero siempre atendiendo a la idea de iniciar al otro en una sabiduría superior. El barcelonés, como cínico posmoderno, tiene la capacidad de tratar todos los temas con una aparente simpleza y sin censura. Lo mismo se trata la preclampsia de la madre, como el travestismo del protagonista o los juegos eróticos en el cine entre David y su amigo Paulino.

La ironía en ambas novelas descubre los valores reales en contraparte con los roles sociales establecidos. Ambas apelan a la duda sistemática e instalan el escepticismo en el corazón mismo de los lugares comunes. Promueven su propia lógica fuera del contexto, una lógica emancipada (la *nivola* y la imaginación de David). La ironía es una estrategia

⁷² Unamuno, *op cit.*, p. 191.

⁷³ Marsé, *op cit.*, p. 63.

⁷⁴ “El acúfeno es una sensación acústica en el oído, aun cuando no hay ninguna fuente real sonora o física que lo produzca. Los acúfenos son pues una percepción involuntaria del sonido que se origina en el interior de la cabeza. Emerge desde el subconsciente del paciente y a continuación son procesados, generando una respuesta emocional negativa. Los acúfenos o tinnitus son un síntoma común a varias enfermedades, que consiste en la percepción de sonidos en los oídos (zumbidos) sin que exista una fuente sonora que los originen. Los acúfenos se asocian a disminución de la audición, pudiendo afectar a uno o a los dos oídos; o bien, referirse a la cabeza. En general, se perciben como un ‘silbido, estruendo o timbre’”. <http://www.centrodelaudifono.es/perdida.html>. [nov-2012.]

subversiva y, con ello, los dos escritores españoles pueden socavar las bases de los mitos o creencias sociales.

En ambas novelas, además, se tocan temas tabú, como el suicidio con ironía humorística. La muerte de Augusto Pérez no queda esclarecida. El protagonista se rebela contra su autor y entablan la siguiente diatriba en cuanto el tema del suicidio:

–Bueno, basta; no le moteje usted. Y vamos a ver, ¿qué opina usted de mi suicidio?

–Pues opino que como tú no existes más que en mi fantasía, te lo repito, y como no debes ni puedes hacer sino lo que a mí de dé la gana, y como no me da la real gana de que te suicides, no te suicidarás. ¡Lo dicho!

–Eso de no me da la real gana, señor Unamuno, es muy español, pero muy feo. Y además, aun suponiendo su peregrina teoría de que no existo de veras y usted sí, de que no soy más que un ente de ficción, producto de la fantasía novelesca o nivolesca de usted, aun en ese caso yo no debo estar sometido a lo que llama usted su real gana, a su capricho. Hasta los llamados entes de ficción tienen su lógica interna...

–Sí, conozco esa cantata.

–En efecto; un novelista, un dramaturgo, no pueden hacer en absoluto lo que se les antoje de un personaje que creen; un ente de ficción novelesca no puede hacer, es buena ley de arte, lo que ningún lector esperaría que hiciese...

–Un ser novelesco tal vez...

–¿Entonces?

–Pero un ser *nivolesco*...

–Dejemos esas bufonadas que me ofenden y me hieren en lo más vivo. Yo, sea por mí mismo, según creo, sea porque usted me lo ha dado, según supone usted, tengo mi carácter, mi modo de ser, mi lógica interior, y esta lógica me pide que me suicide...⁷⁵

Mientras David se cuestiona sobre un posible suicidio animal: “¿Pero cabe en la cabeza de un chucho, por grandes que sean sus dolores y aflicciones, la idea del suicidio?”⁷⁶ El tabú del suicidio en las dos novelas es tratado a manera cínica, por medio del humor. Como resultado, se logra el desenmascaramiento social tan utilizado por dicha filosofía.

No sólo son los únicos rasgos anteriores los que establecen el cinismo dentro de las novelas estudiadas, ya que las herramientas anteriores son comunes en cualquier persona

⁷⁵ Unamuno, *op cit.*, p. 211.

⁷⁶ Marsé, *op cit.*, p. 136.

sin importar su ideología filosófica. Lo que es importante señalar son las virtudes caninas que el aprendiz del cinismo adopta. Los perros en cuestión cubren toda virtud de los preceptos de Antístenes y Diógenes, como son la fidelidad, la amistad y el acto de ladrar y morder. A continuación se podrán ver las virtudes caninas y algunos ejemplos dentro de las novelas.

Virtudes del perro adoptadas por los filósofos cínicos

La fidelidad de Chispa y Orfeo

“El cínico también posee, al igual que el perro, la virtud de fidelidad y la preocupación por preservar y cuidar a su prójimo.”⁷⁷

Tanto en el caso de David, amo de Chispa, como Augusto Pérez, amo de Orfeo, amos y perros se mantienen fieles, como matrimonio bien avenido, hasta que la muerte los separa. Chispa sigue a su dueño sin queja a pesar de ser un pobre chucho viejo y enfermo. Mientras que Orfeo acompaña hasta la muerte a su amo.

Del diálogo de Augusto con Orfeo:

“Y ¿adónde voy a echarte? ¿Qué voy a hacer de ti? ¿Qué será de ti sin mí? Eres capaz de morirte, ¡lo sé! Sólo un perro es capaz de morirse al verse sin su amo”.⁷⁸

⁷⁷ Onfray. *op. cit.*, p 41. Políxeno ante la insistencia de Diógenes por que le llamara perro contestó: “Tú también llámame perro; Diógenes, para mí, no es más que un sobrenombre, soy, en efecto, un perro, pero me cuento entre los perros de raza, los que velan por los amigos”.

⁷⁸ Unamuno, *op cit.*, p. 190.

Amistad entre pares: Augusto Pérez-Orfeo, David Bartra- Chispa

La pareja amo y perro expresa la amistad. Diógenes definía la amistad como la

“relación que permite que una sola alma repose en dos cuerpos”.⁷⁹

La amistad entre estos dos pares permite que los dos protagonistas sostengan grandes pláticas. De alguna manera, los perros son el báculo de apoyo moral y de escucha de estos dos personajes.

Cipión le dice a Berganza:

Lo que yo he oído alabar y encarecer en nuestra mucha memoria, el agradecimiento y gran fidelidad nuestra; tanto, que nos suelen pintar por símbolo de amistad; y así habrás visto – si has mirado en ello- que en las sepulturas de alabastro, donde suelen estar las figuras de los que allí están enterrados, cuando son marido y mujer ponen entre los dos, a los pies, una figura de perro, en señal que se guardaron en la vida amistad y fidelidad inviolable.⁸⁰

Acto de ladrar y morder

El perro ladra contra lo que no conoce, el cínico gruñe ante todo lo que contradice su ideal de virtud: cualquier cosa que se oponga a la autonomía y la independencia.⁸¹

Diógenes practicaba la mordedura con fines pedagógicos. “Los demás perros – afirmaba– muerden a sus enemigos, mientras que yo muerdo a mis amigos con la intención de salvarlos”.⁸²

⁷⁹ Platón en *La república*, II 376. “Al ver a alguien que no conoce, el perro manifiesta hostilidad, aun cuando ese hombre nunca antes le haya hecho ningún mal; pero si se trata de alguien que conoce, manifiesta amistad por más que hasta ese momento no haya recibido nada bueno de esa persona”.

⁸⁰ Cervantes, *op. cit.*, p. 607

⁸¹ Onfray. *op. cit.*, p. 42

⁸² Laercio, *op. cit.*, p. 286.

Acto de ladrar y morder

Para Diógenes (que se dice hijo de Cerbero) el ladrido es la manifestación del estilo canino. Los cínicos tienen por objeto la tensión y el dominio de lo que promueven. El perro cínico gruñe sólo contra aquellos que prefieren la molición, la dependencia, el relajamiento y sumisión.

Orfeo, en el epílogo de *Niebla*, dice lo siguiente:

“Nosotros aullábamos y por imitarle aprendimos a ladrar, y ni aun así nos entendemos con él. Solo le entendemos de veras cuando él también aulla”.⁸³

Si yo hiciera una encuesta y preguntara: “¿qué es para ti una persona cínica?”, con seguridad nadie mencionaría las cualidades anteriores, pues existe una gran diferencia entre el cinismo moderno y la filosofía cínica inicial. A continuación, quiero enfocarme en esas diferencias y contrastar a nuestros perros con el siglo XX, cuando fueron escritas las novelas.

Al cinismo se le ha dado una carga semántica peyorativa, ya que su significado se ha alejado de sus preceptos originales. Nada tienen en común los filósofos perros con el cínico moderno, en quien los escándalos de índole moral y espiritual son eje de sus acciones bajo el escudo del cinismo. El filósofo Peter Sloterdijk, en la *Crítica de la razón cínica*,⁸⁴ dice que en la modernidad el cínico es el que logra un desenmascaramiento político, económico y de la psicología de las profundidades. Pero este falso cinismo conlleva a un engaño reflexivamente más complejo que el simple desenmascarar al otro; se

⁸³ Unamuno, *op cit.*, epílogo.

⁸⁴ Peter Sloterdijk. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2007.

pone el mecanismo del engaño tras una falsa conciencia: se engaña y se es engañado. La teoría del engaño, por otra parte, supone que se puede observar el mecanismo del error. No sólo se pueden sufrir engaños, también se pueden utilizar contra el otro.

Desde la perspectiva anterior, Chispa y Orfeo nada tienen que ver con el cinismo moderno. El engaño para ellos no es un arma permitida para desenmascarar ningún tipo de error; ellos miran, ladran, escuchan y sus actos son el manifiesto de su filosofía. Es importante tener en cuenta los noventa y tres años que hay entre las obras de estudio. Orfeo es un cínico de principios de siglo XX, mientras Chispa es un cínico casi del siglo XXI. Lo interesante es que, sin importar las diferencias de época, los dos canes siguen el rigor de la filosofía cínica de la antigüedad.

Unamuno presenta un cinismo idílico e inocente, como se puede comprobar en el ensayo “Soledades”, en el que el autor cae en una idealización casi platónica. Tiene la esperanza de que algún día la humanidad se abandonará a la desnudez del alma y del cuerpo y así evitara egoísmos. Que ante el hartazgo de falsedad social se recuperará la parte animal y así el ser humano alcanzará una especie de gracia, como se lee en su ensayo “Los naturales y los espirituales”, de 1905, es decir, con fecha previa a la publicación de *Niebla*, lo que hace suponer que el cinismo de Orfeo era una idea ya trabajada. A continuación, un fragmento del ensayo:

—Pues bien: los grandes santos verdaderos, que son los hombres que han llegado a la alta espiritualidad, a que cabe llegar a hombre nacido, los más Santos han sido los supremos poetas por haber hecho de la vida poesía, esos han sido los hombres cuya vida se acercaba más a la animalidad. En pura santidad llegaron a la inocencia de los animales, y si uno de estos santos picó, dio zarpazos o devoró a alguien con una y otra manera de devora; fue con tanta pureza de intención y tanta falta de malicia, como pica la víbora y da zarpazos el tigre. La gracia.⁸⁵

⁸⁵ Unamuno, *op. cit.*, p. 709.

La España de 1907, a pesar de las crisis existentes, dista mucho de la problemática social y política de la Barcelona de posguerra en *Rabos de lagartija*. Es evidente que esta diferencia de época permite que el cinismo moderno, del que habla Sloterdijk, se perciba con mucho más claridad en las páginas del mundo de Marsé. Al estilo de los filósofos cínicos, Marsé evita la retórica y deja que las acciones de los personajes sean las que hablen por sí mismas; mientras que Unamuno, en voz de Orfeo, hace referencias casi directas a su filiación filosófica (como se vio en el ideograma del cinismo). A continuación se hará un breve análisis del concepto de cinismo moderno y el de nuestros perros filósofos. Es importante reiterar dicha diferencia para evitar una idea errónea del ideal cínico.

El contexto social y político en *Rabos de lagartija* es una parte fundamental del conflicto de la misma obra. Marsé utiliza a Chispa y a David como personajes reflejo de la situación económica, política y social de la Barcelona de posguerra. Chispa ha perdido a su amo, el señor Augé, un rebelde desaparecido por el régimen. David Bartra ha perdido a su padre bajo las mismas circunstancias. El encuentro entre los dos huérfanos, púber y perro, hace cuestionarse sobre quién es el que toma el papel de amo y quién el de adoptado: ¿David adopta a Chispa o es a la inversa? Marsé, con ácido sarcasmo, diluye la situación precaria de ambos: expone a un perro enfermo, débil, viejo y desamparado; y a un supuesto protector joven, lleno de vida pero con un futuro incierto. ¿Cuál de estos dos personajes necesita más del otro?

Tal pareciese que Marsé recordara la anécdota de Diógenes en el mercado de esclavos gritando: “¡Busco un amo!”. Chispa elige a David y él elige un “perro”. De dicho encuentro surge de inmediato una amistad. Diógenes, el cínico, habla de la amistad como la relación que permite que una sola alma repose en dos cuerpos. El vínculo de amistad amo-

perro no logra romperse ni con la muerte de Chispa. No tiene importancia si el perro sólo vive en la imaginación de David, él sigue siendo un reposo para el adolescente y alguien con quien mantener un diálogo es la escucha. Chispa y los personajes imaginarios de David nos hacen llegar a su conciencia, y hace a todas luces una novela con amplia polifonía.

Bajo el contexto social y económico de la historia, Chispa actúa como un cínico moderno y el engaño sería una defensa bien justificada pero Marsé nos presenta a un perro con la sabiduría ancestral del cinismo, heredada de manera natural fuera de toda filosofía dogmática. La simpleza de los actos de Chispa es lo que lo hace un personaje tan contundente dentro de la historia. Es un perro que asume su presente con sabiduría, no se rebela al dolor físico, ni siquiera a su propia muerte, pero puede defecar donde le venga en gana.

Con sus acciones, Chispa nos remite al filósofo cínico; en contraste, el inspector Galván representa al cínico de la modernidad. Para entender mejor lo anterior cito a Peter Sloterdijk, quien dice que en la actualidad la conciencia cínica moderna, con correcta conciencia, obra incorrectamente. Esta situación afecta a tal grado que teme que aun el “progreso” de la cultura y la educación no resuelva ningún de los problemas sociales, políticos, etcétera, sino que los provoqué. Bajo todo idealismo se encuentra una conciencia cínica, más cuando se trata de politizar el “saber” como un “poder”. El más grave cinismo moderno es utilizar el poder bajo el pretexto de un ideal. Así, el cínico moderno actúa a la manera de Maquiavelo y, por medio del “saber”, ejerce el poder, sin importar los medios utilizados.

Todo ser humano tiene el impulso de la *autoconservación* y, bajo la máxima “saber es poder”, se ejerce el temor al otro con el argumento de la razón, todo lo anterior con un porvenir catastrófico. Sloterdijk habla de la *autoconservación* en épocas de crisis –ambas

novelas de este estudio fueron publicadas en tiempos difíciles (*Rabos de lagartija* se publicó en México por la censura en España) – como un medio importante para sobrevivir; este concepto es vital para entender la problemática en la obra de Marsé. La siguiente cita de Sloterdijk sintetiza los puntos de unión y desunión entre el cínico antiguo, a quien él llama *quínico*, y el cínico moderno:

Este miembro de unión consiste, tal y como creemos, en dos rasgos de índole formal comunes al quinismo y al cinismo: el primero es el motivo de *autoconservación* en tiempos de crisis; el segundo, una especie de desvergonzado y «sucio» realismo que, sin consideración a las convenciones morales, se confiesa partidario de «lo que es el caso». Sin embargo, comparado con el realismo existencial del quinismo antiguo, el cinismo moderno es sólo una «cosa a medias»; pues su sentido de los hechos apunta, tal y como hemos mostrado, sólo al trato sin escrúpulos con todo aquello que es un medio para el fin, *no a los fines mismos*.⁸⁶

Se puede argumentar que el hilo conductor del conflicto de la obra Marsé es la *autoconservación*, a la manera del cínico moderno, en quien el “saber es poder”, sin importar los medios para justificar cualquier fin. Galván representa al cínico moderno, tiene el poder sobre los débiles: Chispa y David. Pero Galván, a su vez, es víctima del sistema: engaña para ser engañado. El conflicto cínico moderno no excluye a nadie, la madre de David, la Pelirroja, acepta los regalos del inspector Galván. Por *autoconservación* se olvida que aquél que le trae regalos pertenece al sistema que ha frustrado todo futuro. A su vez, Galván también es contraparte del sistema cínico y actúa como un hombre desesperado: engaña a su conciencia, cínicamente olvida y justifica sus acciones para así poder convivir con los mismos que oprime, como es el caso de la Pelirroja. Por su parte, la Pelirroja, acepta café, azúcar y la compañía de Galván. A su manera se engaña y no se cuestiona de dónde provienen esos pequeños placeres. Volvemos así al punto de *autoconservación* del cínico moderno.

⁸⁶ Sloterdijk, *op cit.*, p. 301.

El cínico moderno, a diferencia del original, no busca la sabiduría, sólo la *autoconservación*; el auténtico perro cínico busca la sabiduría por medio de la congruencia de sus actos. Un ejemplo sería el siguiente: el cínico no tiene problemas con ejercer el canibalismo, pero no llegaría al asesinato por *autoconservación*; aceptaría su muerte o buscaría alimento por otros medios. Un cínico moderno, por su parte, ¿qué no haría bajo la justificación de la *autoconservación*?

El cínico moderno se engaña y es engañado, pero Marsé no hace de eso una forma maniquea de la maldad y la bondad. No desarrolla personajes enteramente malos ni buenos, todos son víctimas de un sistema cínico moderno, todos se adecuan como mejor pueden para no salir tan maltrechos. A diferencia de todos los personajes, el único que no llega a corromperse con el cinismo de la modernidad es el perro, el animal viejo, sucio y enfermo. Chispa no se engaña, tampoco se deja engañar, acepta su destino con la naturaleza de su estirpe.

En el siguiente diálogo entre David y Chispa, se pone de manifiesto el intrincado conflicto cínico moderno:

—¿Tienes hambre? ¿Quieres un terrón de azúcar?

—Azúcar blanca ya no falta nunca en esta casa, ¿sabes?, ni leche en bote ni café... Son obsequios que nos trae el que te mató. Bueno, tampoco creas que es el oro y el moro lo que trae, y además el puta se lo cobra tomando cafelitos y soltándole a mi madre cada rollo que no veas.⁸⁷

Entonces ¿ser cínico moderno es tener el saber y utilizarlo a la propia conveniencia? Al parecer, Marsé así lo hace sentir pero más como una fatalidad que como una elección. La *autoconservación* permite todo, sin escrúpulo alguno. En contraste, Chispa, como su

⁸⁷ Marsé, *op cit.*, p. 246.

nombre lo indica, es un chispazo de luz, un respiro ante lo viciado del ambiente. Chispa alumbra el camino con una verdadera filosofía cínica en acción.

El cínico no se sale con la suya, simplemente acepta la realidad tal cual, sin estar dispuesto a doblarse a algo fuera de su convicción. El mejor ejemplo es la escasa resistencia que demuestra Chispa ante la muerte. El cínico no le teme a la muerte, ya que es algo natural; pero también manifiesta su inconformidad defecando cada vez que aparece Galván. En *Niebla*, Orfeo muere de la manera más natural, casi como una elección. A diferencia de la creencia generalizada, el cínico no es un rebelde. Sloterdijk, con gran elocuencia, resume: “Allí donde Diógenes exterioriza el ‘deseo’ con el ‘no me quites el sol’, los adeptos del cinismo moderno aspiran incluso a ‘un lugar en el sol’”.⁸⁸

⁸⁸ Sloterdijk, *op cit.*, p. 301.

Capítulo II

La parodia

A través de este estudio se ha visto la constante presencia de la parodia, la ironía y el sarcasmo como juegos duales dentro de las novelas elegidas, por lo que, es importante entender el funcionamiento de su mecanismo interno.

Linda Hutcheon, teórica norteamericana, estudia la parodia como un fenómeno de la posmodernidad. Dice que su pragmatismo radica justamente en su compleja estructura dual y ambivalencia ideológica. La parodia es una forma indirecta, una doble voz del discurso, pero de ningún modo es una forma parásita y es más que una supuesta agresión, pues es también una estrategia retórica conciliatoria. Por un lado, consta de una complejidad en su forma e ideología; por otro, de una rara habilidad para deleitar y confundir. Construye más que atacar, manteniendo una distancia crítica. Su efectividad depende del reconocimiento del doble discurso, de su efecto dialógico o polifónico. Su diosa debería ser Jano, monstruo de dos cabezas apuntando a dos direcciones.

Las teorías semióticas de intertextualidad exploran las relaciones de texto a texto. Bajtín es el primero en hacer un modelo en donde la estructura literaria está elaborada en relación con otra estructura. Dicha dinámica, como dice Kristeva, sobre los conceptos bajtinianos, es posible mediante la concepción según la cual: “la palabra literaria no es un punto (sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras, del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto o cultura anterior o actual”.⁸⁹ Dicho diálogo entre textos produce formas híbridas y es necesario reevaluar la crítica hacia

⁸⁹ Kristeva, *op cit.*, p. 188.

ciertos géneros, como sería el caso de la parodia⁹⁰, donde por lo general se percibe de manera despreciativa, vista como una forma de instigación. En su libro *A Theory of Parody*, Linda Hutcheon⁹¹ reconsidera los elementos paródicos en el arte moderno. Dice que es un fenómeno formal –una síntesis bitextual o un diálogo entre textos– pero sin la conciencia (e interpretación) del doble discurso del perceptor. Define la parodia como una “forma de repetición con una distancia crítica irónica, marcando las diferencias más que las similitudes”.⁹² Por tanto, si la parodia es un diálogo entre textos, debe ser estudiada dentro de las teorías de la intertextualidad.

El carácter dual de la parodia remite a términos como dialogismo, polifonía, multiplicidad de voces; conceptos importantes, principalmente en las teorías bajtiniana y, por tanto, en Kristeva. Pero no voy a entrar en la discusión sobre si las obras en estudio son novelas dialógicas o monológicas, excedería el propósito de este estudio. En el siguiente párrafo intentaré de manera sucinta hablar un poco de la novela dialógica y monológica de Bajtín, sólo para apuntalar con cierta firmeza y sustento mi aseveración de que las novelas en estudio son novelas dialógicas. Tomaré como premisa que las obras en estudio, al contener un elemento intertextual en forma de parodia, tienen la inferencia de un carácter dialógico o polifónico. El dialogismo es inherente a la novela polifónica (concepto bajtiniano) o intertextual (concepto de Kiristeva), y es parte de la genética de la parodia. Tanto Kirsteva como Linda Hutcheon retoman ciertos conceptos de Bajtín, como son el

⁹⁰ Mijail Bajtín. *The Dialogic Imagination. Four essays*. Texas: University of Texas Press; 1981., p 71. Parodia por Bajtín: “In modern times the functions of parody are narrow and unproductive. Parody has grown sickly, its place in modern literature is insignificant. We live, write and speak today in a world of free and democratized language; the complex and multi-leveled hierarchy of discourses, forms, images, styles that used to permeate the entire system of official language and linguistic consciousness was swept away by the linguistic revolution of the Renaissance.

⁹¹ Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois press, 2000, p XX. La traducción es mía.

⁹² Linda Hutcheon, *op cit.*, p. XX. La traducción es mía.

carnaval y la máscara. Dichos lineamientos serán de gran utilidad para estudiar la caracterización de Chispa y Orfeo.

Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievsky*,⁹³ ve la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto. De acuerdo con Bajtín, se puede concluir que la novela polifónica (intertextual de alguna manera para Kristeva) se estudia como absorción del carnaval, mientras la novela monológica como sofocamiento de dicha estructura literaria. Para entender mejor en qué consiste la novela polifónica, Kristeva establece la lógica que se establece en el dialogismo como:

1. Una lógica de *distancia* y de *relación* entre los diferentes términos de la frase o de la estructura narrativa, que indique el *devenir* –en oposición al nivel de continuidad y de sustancia que obedecer a la lógica del ser y que serán designados monológicos.
2. Una lógica de *analogía* y *oposición no excluyente*, en oposición al nivel de causalidad y de determinación identificante que será designado como monológico.
3. Una lógica de lo “transfinito” (potencia del continuo del lenguaje poético).⁹⁴

Entonces, el espacio ambivalente consta de dos principios: el monológico, que es cuando cada secuencia está determinada por la anterior; y el dialógico, cuando son secuencias transinfinitas son inmediatamente superiores a secuencias causales anteriores. La ambivalencia novelesca corre entre un discurso monológico y uno dialógico. En el lenguaje carnavalesco, al relacionar alusiones, analogías dan como resultado la novela dialógica.

El discurso monológico se puede ver en la épica, en el discurso histórico y en el científico; en los cuales no hay diálogo, existe una especie de “Dios”, una censura que sofoca toda prohibición de dialogar, de volverse hacia sí mismo. En la novela monológica

⁹³ Mijail Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: FCE; 1986.

⁹⁴ Kristeva, *op.cit.*, p.199. (Las cursivas son del texto original).

se regresa al triunfo de la lógica formal, el cristianismo y el humanismo del Renacimiento. El origen dialógico se basa en el diálogo socrático y la menipea, donde el lector-receptor establece una parte mucho más activa para llegar a sus propias “verdades”. A partir de este momento tomaremos tanto *Niebla* como *Rabos de lagartija* como novelas dialógicas.

Para enfocarnos en la parodia como una forma dialógica con multiplicidad de significados (sémicos) se debe ver que, dentro de la obra literaria, existe una articulación de la palabra como un complejo sémico con otras palabras de la frase; una especie de red. Visto de esa manera, el discurso del relato forma una estructura tridimensional; Kristeva le llama “dimensiones del espacio textual” donde se desarrollan las operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas, formando un esquema de tres dimensiones: “sujeto-destinatario-contexto”. Esta red pasa de ser una estructura simple a una compleja, donde conjuntos sémicos se interceptan en el eje del lenguaje. Se convierte en una estructura difícil de distinguir. Al estilo Proteo, cambia su fisonomía multiplicando su apariencia. La voz del relato adquiere un coro polifónico donde la ambivalencia de significados es regida por el doble significado del lenguaje. Las relaciones dialógicas se entablan entre el diálogo de las estructuras lingüísticas y sémicas.

Tomando el dialogismo como una actividad translingüística (más allá de la lingüística, donde es necesario ampliar las ramas de estudio desde la pragmática, semiótica, morfología, etcétera) es necesario diferenciar las relaciones dialógicas de las lingüísticas. Según Kristeva, la segunda se encarga de la lengua por sí misma, su lógica específica necesaria para la comunicación. El dialogismo relaciona lógica y significado, dando como resultado una abstracción; esto sucede, siempre y cuando: “las relaciones entre significación y lógica deban encarnarse, es decir, entrar en otro ámbito de existencia:

convertirse en discurso, es decir, enunciado”.⁹⁵ Estas relaciones son posibles porque el dialogismo es inherente al propio lenguaje gracias a su doble carácter.⁹⁶

El diálogo bajtiniano designa la escritura como una productividad subjetiva y comunicativa. Para expresarlo mejor, y en la terminología de Kristeva, como intertextualidad. El dialogismo, por tanto, se mueve entre el espacio de la ambivalencia (comunicación y significación), donde la noción de “persona-sujeto de la escritura” se va diluyendo para ceder su lugar a la contraparte del diálogo, o sea, a la de la ambivalencia de la escritura.

Para entender la parodia, la ironía, los chistes y los juegos de palabras es necesario reiterar la importancia de la ambivalencia, particularidad que hace de la escritura una actividad lúdica, aprovechándose del doble, donde palabras y frases entran en relaciones duales como si fuesen entes disfrazados que, sin dejar de ser ellos mismos, adquieren la máscara de otro. Son al mismo tiempo opuestos pero sin anularse, diadas de amor-odio, lágrimas-risa, bien-mal, muerte-vida. El diálogo y la ambivalencia son las únicas actividades que tiene el escritor para mostrar en una sola unidad, afirmación y negación, como sería el caso de ciertas situaciones morales. En el lenguaje poético, el doble juega un lugar importante, ya que va más allá del signo lingüístico de Saussure (significado/significante), siendo imposible asumirlo como un sistema lógico o científico para decir si algo es cierto o falso en lenguaje poético y literario. El término de ambivalencia implica, como dice Kristeva, la inserción de la historia (sociedad) en el texto y del texto en la historia, que para el escritor será una sola cosa. Se trata de dos vías que se unen en el relato. De una manera más burda se puede hacer referencia a Hemingway y su

⁹⁵ Kristeva, *op cit.*, p. 194.

⁹⁶ a) Sintagmático: en extensión, la presencia mediante la metonimia. b) Sistemático: que se realiza en la asociación, en ausencia, mediante la metáfora.

teoría del iceberg, donde sólo se lee una pequeña parte de la historia; la otra, de manera imperceptible, se infiere y sostiene a la otra parte con mayor significación de la historia. Dos historias dentro de la misma historia que coinciden, se interceptan por medio de palabras o frases generando una infinidad de interpretaciones. A mayor subjetividad mayor labor del receptor (lector) para activar su propio bagaje y poder relacionar su mundo con el mundo del relato, el mundo del escritor y el mundo exterior. La magia en las novelas que presentan estos dobles mensajes es su poder de relacionar a través de la lingüística (comunicación) una subjetividad que eleva el relato al infinito.

2.1 El carnaval

El lenguaje del carnaval es parte fundamental de la parodia. El carnaval es una transgresión permitida por la ley. En tiempos de carnaval “se vale todo”. Se puede decir que es una especie de desdoblamiento entre actor y espectador, como dice Krsiteva: “En el carnaval, el sujeto resulta aniquilado: en él se cumple la estructura del autor como anonimato que crea y se ve crear, como yo y como otro, como hombre y como máscara”.⁹⁷ En lo carnavalesco siempre existe un juego de diadas, vida y muerte, risa-lágrimas, alto-bajo. Dichas oposiciones no excluyentes forman vacíos; estos vacíos permiten que el doble significado permee y sea una de las características de la literatura moderna. Tanto en *Niebla* como en *Rabos de lagartija* existe una actitud carnavalesca que genera una ambivalencia en varios significados.

Hutcheon hace observaciones acerca de la parodia moderna,⁹⁸ actualizando el origen carnavalesco respecto a la situación actual social y estética. Dice que la metaficción

⁹⁷ Kristeva, *op cit.*, p. 208.

⁹⁸ Ver Rifatterre, Genette, Hutcheon, Todorv, Eco, entre otros.

contemporánea, como el carnaval, se desarrolla en la frontera entre la vida y la literatura, negando marcos y huellas (interpretación postmoderna), y que tanto el carnaval como la parodia atacan a las estructuras formales, lógicas y autoritarias. Dicha ambivalencia de la ficción contemporánea le hace pensar que quizá el mundo medieval y el moderno tienen más similitudes de las aparentes (como podría ser el sentimiento de inseguridad respecto a fenómenos naturales y sociales de los cuales ya no existe propiamente un control). Hace referencia a Bajtín en cuanto a que el miedo es el sentimiento que más contribuye al poder y a la falta de seriedad hacia la cultura oficial, y señala que, irónicamente, en la actualidad se vive con miedo a la razón, al progreso, a la urbanización y a la tecnología. Como respuesta a lo anterior se han creado los “popular-fesitive” –a lo que llamamos cultura folklórica o folk– y la cultura “pop”, donde existe un gran número de artistas de protesta urbana, como Andy Warhol, The Rolling Stones, el fenómeno punk, Leonard Cohen, entre muchos otros.

Trasladando el punto de vista de Hutcheon a nuestro estudio, Marsé es un artista de protesta, donde pone de manifiesto, de manera irónica, la situación social y política de la España de posguerra. En el caso de Unamuno, *Nielba* se convierte en una parodia de las formas gastadas del Romanticismo y del Realismo, parodia el pasado proponiendo una nueva forma de hacer novela. Para mayor información sobre el carnaval.⁹⁹ En resumen, Julia Kristeva y Laura Hutcheon retoman conceptos bajtinianos y los resignifican como parte de sus nuevas teorías. Los tres autores hacen énfasis en el juego del carnaval para entender el doble significado y la ambivalencia de las palabras, y dan sustento al

⁹⁹ Para más información acerca de lo carnavalesco y grotesco romántico ver: Mijaíl Bajtín, *Renaissance and medieval carnival*. 1968.

concepto de intertextualidad. La parodia para los tres autores es vista, no como una entidad parásita, sino como un doble discurso que genera un dialogismo novelesco.

Pero si antelación hablamos de Menipo y su cinismo para hacer sátira social (llamada menipea), es importante resaltar que parodia y menipea se comportan de manera parecida. La menipea utiliza la comedia para entretener y producir risa al lector. Bajtín percibe a la risa como una manera de “superación de la situación, como predominio de ella”.¹⁰⁰ Por tanto, en la risa y en la ironía está implícita la comprensión, posiblemente de manera inconsciente, pero es una forma de interiorizar la situación o el conflicto.

En el caso de la novela de Marsé se puede ver el concepto anterior en la práctica. David utiliza risa e ironía para sublimar y poder manejar el sufrimiento y la realidad que le rebasa. La menipea es la respuesta artística de un conflicto social, actúa como lo hace el graffiti: transgrede pero a la vez se integra al paisaje urbano. En ocasiones la transgresión y la violencia están acompañadas de un sentido del humor más cercano a la burla y al sarcasmo. ¿Acaso David no ríe para no llorar? La menipea esconde la inconformidad en una carcajada de terrible realidad.

A pesar de que en *Niebla*, *Rabos de lagartija* y *El coloquio de los perros*, coincide el hecho de que hay perros cínicos y parlantes como personajes, es difícil decir que sostienen la misma manufactura. Cervantes, el ancestro de los perros parlantes, hace un coloquio dialogado. El carnaval comienza desde el momento en que Berganza y Cipión, en lugar de ladrar, sueltan sendos discursos filosóficos. Unamuno logra confeccionar una novela con aspectos de menipea lúdica-filosófica. Mientras, Marsé muestra una realidad mucho más veraz, en la cual la irrealdad carnavalesca se presenta como una alucinación de la mente de David Bartra.

¹⁰⁰ Bajtín, *op cit.*, p. 357.

Con su *nivola*, Unamuno trata de innovar el anquilosado estilo realista por medio de la sátira. Lo curioso es que en el intento de romper con el pasado inmediato retoma el antiguo método de Menipo. Una de las características principales de la menipea es la utilización del diálogo y la ironía con el objetivo de transgredir el orden social establecido y de jerarquías. Dicho recurso lo utiliza el bilbaíno en voz de sus personajes, quienes se revelan, tanto en la estética de la novela creando una *nivola*, como en el cuestionamiento del poder absoluto del creador.

La menipea unamuniana dialoga entre el mundo exterior e interior de Augusto Pérez, creando una conciencia del entorno a manera de sátira social y cuestionamiento de jerarquías. La variedad de personajes, casi como estereotipos de la gente de la época, representa una fracción del mundo exterior de Augusto Pérez. Y así se tiene que:

- Ludovina y Domingo son los encargados de atender y dar de comer al cuerpo de Augusto.
- Orfeo es el receptor del monólogo interior.
- Eugenia y Rosario representan la disyuntiva en el amor.
- Mauricio es el representante del haragán por nacimiento.
- El tío de Eugenia muestra la situación política del momento, anarquismo.
- La tía, retrata las costumbres de la época.
- Víctor, es amigo artista creador de la *nivola*.
- Y la madre es la ensoñación de su pasado.

Cada uno de los anteriores enunciados confrontan el interior nebuloso del personaje. Como signo de rebeldía y de transgresión a los modelos establecidos confronta a su creador hasta llegar al absurdo con la ambivalencia de las causas de la muerte de Augusto, un sesgo implícito de la menipea.

A Marsé le llega el eco de Menipo como una herencia de la tradición literaria española. El barcelonés utiliza la ironía, pero está lejos de ser una menipea tradicional. Esto no quiere

decir que no comparta ciertas de sus características. Es más, sería interesante preguntarle al autor, aún con vida, si está consciente de la menipea, que utiliza tan bien.

En la novela de Marsé prevalece el diálogo. El carnaval se manifiesta en el mundo irreal de David Bartra y cada uno de estos personajes son la voz de un incomodidad y realidad social. Marsé utiliza la ironía más que la sátira, ya que no emplea personajes históricos específicos. El objetivo en la novela, al igual que en la menipea, es no exponer a un individuo sino a toda una comunidad. El Comandante Galván personifica a cualquier jerarquía de un barrio pobre de la Barcelona de posguerra. Marsé ironiza la vejación social a través de situaciones que llegan al ridículo, como un padre-héroe ebrio que se raja el culo en una escapada de la *poli*, un joven travesti enajenado por el asesinato de un chuchito viejo, remedios para curar al amigo violado con rabos de lagartija y el narrador que es un neonato idiota incapaz de balbucear palabra. La ironía esconde el conflicto real: el abuso que sufren todos los personajes.

La menipea de Marsé tiene una clara tendencia hacia la ironía de corte sociológico. Un retrato de la realidad, pero con divertimentos para relajar la tensión, como son los grotescos personajes del carnaval y los acúfenos (sonidos interiores que sufre tanto David como Marsé, sonidos interiores), distractores del sonido del exterior.

Es importante ver cómo los canes, que son personajes secundarios, comienzan como perros con carácter tradicional, pero al tener voz adquieren enorme valor como personajes.

En ambos casos, el hecho de que los personajes adquieran voz propia los hace pasar a la dimensión de perros con un desarrollo de personalidad. La voz les hace adquirir la peculiaridad de entablar un diálogo. En el caso de Orfeo, si el autor no hubiese incluido el “epílogo”, donde el can expone su punto de vista y el lector escucha la conciencia del perro, éste sería el prototipo de perro fiel y esta exposición no tendría sentido. La realidad es que

se entabla un diálogo entre personaje y lector. Se llega a conocer la conciencia, el pensamiento articulado en palabras de un personaje que hasta ese momento se podría considerar un perro común y corriente. Orfeo, a través de la novela, se comporta como simple receptor del monólogo de Augusto Pérez, en el cual jamás se logra saber qué opina él de los soliloquios de su amo; de hecho, el mismo Unamuno utiliza al perro para poner en sordina los monólogos de Augusto Pérez. Cito: “Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige”.¹⁰¹

En el transcurso de la novela, el monólogo de Augusto Pérez está concluido y sordo a la respuesta de Orfeo. Su monólogo sobrevive sin él. Recordemos que el mismo Unamuno define a su novela como:

–Voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá.
–¿Y hay psicología? ¿Descripciones?
–Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada.¹⁰²

[...] Pues así mi novela, no va a ser novela, sino... ¿cómo dije?, navilo...; nebuloso, no, no, nivolo, eso, ¡nivola! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!¹⁰³

El mismo Miguel de Unamuno define su novela como *Nivola*. En ella, el diálogo es lo más importante, pero no hay que confundir el diálogo de dos personajes con el diálogo bajtiniano. Para ser más explícito, Unamuno agrega a un perro como receptor de la conciencia de Augusto Pérez. Al final, el personaje de Orfeo deja de ser el perro receptor de los soliloquios de su dueño al tener una conciencia y personalidad propia. El propio Orfeo entabla un diálogo con él mismo. En el epílogo, Unamuno le da voz sonora a esa conciencia

¹⁰¹ Unamuno, *op cit.*, p. 124.

¹⁰² *Íbidem*, p. 61.

¹⁰³ *Íbidem*, p. 88.

muda que acompañó a Augusto Pérez en toda la novela. De ahí que Orfeo adquiriera esa importancia dentro de la novela.

Existe un tono paródico y sarcástico en los diálogos de *Niebla* y *Rabos de lagartija*, por medio de los cuales se conoce la personalidad de Augusto y David, ya que entablan una conexión con su mundo, incluidos, por supuesto, sus perros. En los diálogos de ambas novelas, se percibe a todas luces ironía en el lenguaje. En *Niebla*, Augusto se rebela contra su creador y el narrador es una tercera persona que se queda casi inútil ante la fuerza del creador y de su personaje. En el caso de Marsé, el narrador es un neonato observador y, por lo mismo, le llegan ecos de muchas voces. La confusión de narradores e historias corriendo a la par es un fenómeno que se repite en la mayoría de las novelas de Marsé, lo que las hace un tanto confusas, enigmáticas y excelentes.

2.2. Los diálogos

Creo que es importante mostrar la variedad de diálogos presentes en las novelas, y así ver por qué son tan ricas en interpretaciones. Primero hay que establecer que existe el diálogo interno al que Bajtín se refiere para decir que mantiene una “socialidad interna”, es decir, el diálogo que se realiza del “hombre en el hombre”, dejando así de ser un diálogo al estilo platónico (casi un monólogo de cada uno de los participantes) para convertirse en una polifonía de voces. El diálogo al que se refiere Bajtín no es entre dos personajes, sino el que sucede de manera oculta en un diálogo a todas voces. Es el lector en acción el que continúa la conversación en un segundo plano fuera del texto (posiblemente simbólico). Pero es importante, ya teniendo en cuenta lo anterior, ver los tipos de diálogos tradicionales presentes en las obras:

- Diálogo entre dos personajes. David con su madre la Pelirroja:

–¡No y no! ¡¿Cómo va mi perro a querer matarse ni que lo maten? Me lo habría dado a entender.

Mamá clava la aguja en el cojín y endereza la espalda con gesto de dolor. Pero sonrío.

–Es posible, hijo. Pero mira, cuando uno quiere morirse de verdad, no suele decírselo a nadie. ¿Me haces el favor de traerme la palangana con agua y sal?¹⁰⁴

- Diálogo interno del personaje:

Tengo que tomar una determinación –se decía Augusto paseándose frente a la casa número 58 de la Avenida de la Alameda–; esto no puede seguir así.¹⁰⁵

- Diálogo del personaje con el autor-personaje.

–En ese caso, amigo Don Miguel de Unamuno, le pregunto yo a mi vez: ¿de qué manera existe él, como soñador que se sueña, o como soñado de sí mismo? Y fíjese, además, en que al admitir esta discusión conmigo me reconoce ya existencia independiente de sí.¹⁰⁶

- Diálogo de personajes con los lectores.

(...) Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mis historia, todos, todos, sin quedar uno!; Ente de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolecos*, lo mismo que vosotros.¹⁰⁷

Es común que a novelas con monólogo interior se les consideren dialógicas. Esto no es una regla es más bien una consecuencia. La interiorización del personaje da mayor cabida a la interpretación y a la escucha del lector (por así decirlo, el lector siempre escucha). Es necesario reiterar que no sólo el diálogo interior genera una polifonía de voces, son muchos más elementos. Para Bajtin, el diálogo tiene que ser un encuentro decisivo del hombre con

¹⁰⁴ Marsé, *op cit.*, p. 138.

¹⁰⁵ Unamuno, *op cit.*, p. 53.

¹⁰⁶ *Íbidem*, p. 208.

¹⁰⁷ *Íbidem*, p. 212.

el hombre, la salida al espacio, el tiempo del carnaval y misterio,¹⁰⁸ donde el plano de una sola conciencia se anula y se escucha la multiplicidad de conciencia.

En el caso de David Barta, en *Rabos de lagartijas*, escuchamos su conciencia gracias a que el escritor crea diálogos entre él y con los diferentes personajes imaginarios, lo que ocasiona un derribe de la estructura monolítica de un solo punto de vista. Con anterioridad se utilizó el ejemplo del soldado de la Segunda Guerra Mundial, que no sirve únicamente para dar coordenadas de tiempo y espacio sino que hace sentir el constante miedo a la bomba atómica. También nos revela el cuestionamiento que hace David Barta sobre todos los modelos impuestos por la ley. De alguna manera sus diálogos internos nos muestran su propia conciencia y su rebeldía.

En *Niebla* se presentan varios tipos de monólogos interiores de Augusto Pérez. Así, esto se puede constatar, con cierta simpleza, la “sociabilidad interna” de la cual habla Bajtín

- Diálogo (monólogo) de Augusto Pérez con su conciencia.
- Diálogo de Augusto Pérez con Orfeo
- Diálogo de Augusto Pérez con otros personajes (incluido Unamuno como personaje).

En *Rabos de lagartija*:

- Diálogo de David con su mundo imaginario (especie de conciencia).
- Monólogo de David Barta con Chispa sin voz (Chispa vivo).
- Diálogo de David Barta con Chispa con voz (Chispa muerto).
- Diálogo de David Barta con otros personajes.
- Monólogos de David Bartra.

¹⁰⁸ Bajtín, *op cit.*, p. 199.

El otro diálogo que se lleva a cabo es esa conciencia inconclusa que se entabla con el lector, esa falta de elementos donde es necesario que el lector aporte, dialogue, infiera, responda al autor y entable un diálogo para encontrar el doble juego de la palabra.

Chispa y Orfeo son comparsas de David y de Augusto. Mientras ellos no adquieran voz y conciencia se comportan –como se vio en párrafos anteriores– como perros tradicionales. Si ubicáramos la novela en el ambiente del carnaval, ¿Chispa y Orfeo serían las máscaras de sus protagonistas o viceversa? Para confesarse, Augusto Pérez se pone la máscara de un perro sin voz llamado Orfeo, al igual que David entabla un diálogo disfrazado de Chispa. Los perros de estudio son justo el elemento de carnaval dentro de las novelas, la creación de una máscara para que los propios personajes puedan dialogar con ellos mismos. Como si entablaran un diálogo frente al espejo con máscaras de perros, los perros son el otro, la mirada del otro. Al ser mirados y escuchados, su monólogo se convierte en diálogo. Ambos personajes quieren ser vistos por “el otro”, salir de su soledad y, por medio de la mirada carnavalesca del perro, se reiteran como existencia.

En cuanto a Augusto Pérez y a David Bartra, como dice Bajtín: “No se trata de la psicología y la psicopatología, sino de la personalidad, y no de los estratos cosificados del hombre; se trata de una libre autorrevelación y no de un análisis objetivo de un mundo cosificado”.¹⁰⁹ Chispa y Orfeo, sin importar si realmente tienen voz, son el pretexto de Marsé y de Unamuno para desentrañar la personalidad de sus personajes, ya sea a manera de parodia, carnaval o doble juego, desarrollan su personalidad y la individualidad del hombre en su existencia. Hacen que los personajes salgan de ser monolíticos¹¹⁰ para

¹⁰⁹ Bajtín, *op cit.*, p. 336.

¹¹⁰ Como dice Bajtín: “yo para mí”, a diferencia de un “yo para el otro”.

entablar diálogos y dejar preguntas al viento para ser resueltas por cada lector. Se puede decir que el autor es el organizador de diálogos.

Durante la novela los personajes exploran y muestran su personalidad, haciendo lo contrario a Narciso, quien, al no poder salir de su yo no existe para el otro; para él, él mismo es el otro y, tan es así, que la ninfa Eco se queda sin cuerpo como consecuencia de no ser vista por Narciso. A diferencia de lo que ocurre en el mito de Narciso, Augusto y David salen de su yo para ser vistos por el otro, aun cuando, de alguna manera, sean ellos mismos con máscaras de perros. La mirada de Orfeo mata a Eurídice, mas el diálogo de miradas existe. El lector puede inferir y sacar conclusiones de la personalidad de nuestros perros que se niegan a ser perros tradicionales para convertirse a perros con personalidad.

La rebeldía, tanto de Augusto que se impone contra el autor (Miguel de Unamuno personaje), como la de David, que se impone a la Ley (el comandante), intentan ir contra una sociedad por esa necesidad de ser visto y tomado en cuenta como “un otro”. Al comienzo de la novela, tanto Orfeo como Chispa tienen carácter, pero al momento que se les da voz, se muestra una rebeldía que es la que trasluce su personalidad y se convierten en personajes con un doble mensaje. Dejan de ser simples perros para ser perros filósofos, sabios, cervantinos.

La personalidad se origina en el carácter, y nuestros perros tienen carácter y personalidad. Un ejemplo para diferenciar uno y otra, sería el valor de la astucia en Ulises, el personaje de Homero, en comparación con la astucia y personalidad de Leopold Bloom, el personaje de Joyce en su novela *Ulises*. El Ulises de Homero es un héroe restringido por su carácter monolítico de “la astucia”. Leopold Bloom, en cambio, tiene cierto carácter mítico pero dentro de los estatutos de la modernidad; así, la astucia puede ser parte de su carácter, pero junto con otras características, generando así su propia personalidad.

En resumen, se puede decir que Orfeo y Chispa son personajes que comienzan con el carácter de un perro (sustantivo-cosa) y desarrollan una personalidad hasta llegar a pensar que son perros filósofos cínicos.

CAPÍTULO III

EL MITO ÓRFICO COMO ELEMENTO INTERTEXTUAL PRESENTE EN ORFEO Y CHISPA

La famosa frase del escritor ruso Antón Chéjov: “No se debe introducir un rifle cargado en un escenario si no se tiene intención de dispararlo”, se aplica a la perfección para justificar la presencia y estudio del mito órfico en *Niebla*. Con falsa inocencia, Unamuno bautiza con el nombre de Orfeo al perro del protagonista: “Luego hizo Augusto que se le trajera un biberón para el cachorrillo, para Orfeo, que así le bautizó, no se sabe ni sabía él tampoco por qué”.¹¹¹ Si se toma en cuenta la trayectoria del autor en la academia y en las letras sería difícil creer que dicha elección sea producto del azar. El interés de este estudio es articular el mito órfico junto con la trama de la historia y la personalidad del personaje; así se podrá ver claramente la intencionalidad de Unamuno al “disparar” un Orfeo hacia un blanco estratégico, generado múltiples enunciados de significado e interpretación.

Al momento de nombrar al perro como Orfeo, Unamuno hace una referencia directa al mito órfico, trasladándolo al contexto de la historia. No hay necesidad de realizar una decodificación del nombre por la obviedad de la cita; el interés radica en las implicaciones y el trasfondo que conllevan las metáforas, la parodia y los dobles significados del orfismo sobre la diégesis y motivaciones de los personajes.

Juan Marsé no sigue el mismo camino de Unamuno respecto al nombre que le da al can del protagonista; el barcelonés propone varios nombres antes de llegar a Chispa. En cada una de las propuestas están involucrados juegos de palabras que aumentan la significación e

¹¹¹ Unamuno, *op cit.*, p. XX

importancia del perro dentro de la trama novelesca. En *Rabos de lagartija*, a diferencia de lo que sucede en *Niebla*, es necesario llevar a cabo una decodificación indirecta y más minuciosa para llegar al trasfondo del mito órfico.

Para encontrar al Orfeo interior de Chispa es necesario repasar todos los apelativos que le fueron antes dados. La siguiente cita proporciona los diferentes nombres que tuvo Chispa en el pasado:

–Sí, bwana. Un chucho, un mil leches.

–Y es muy viejo. ¿Cómo lo llamas?

–**Chispa** –dice David–. Qué pasa, ¿no le gusta?

El señor Augé se lo encontró abandonado en el vestíbulo del cine y le puso **Niebla**, porque aquella semana ponían una peli que se llama **Niebla en el pasado**. También pensó en llamarlo **Nodo**, porque al oír la música del noticiario No-Do el perro se ponía alegre...

–Muy propio, sí señor

–El mundo entero al alcance de todos los perros, decía el señor Augé. Qué pasa, ¿tampoco le gusta?

–Me das pena, muchacho.

Aplastado en el suelo, vencido por los años y los achaques, Chispa hace un intento de menear el rabo, pero desiste enseguida y con su ojo menos quebrantado escruta al inspector.

–Este animal está más muerto que vivo.

–Usted no entiende de perros.¹¹²

Del diálogo anterior encontramos tres enunciados novelescos que serán las partes fundamentales para conformar el ideologema del nombre de Chispa-Orfeo.

- a) Niebla en el pasado.
- b) Nodo.
- c) Niebla.

¹¹² Marsé, *op cit.*, p. 35. Las negritas son más.

a) Niebla en el pasado

La cita anterior hace una referencia directa a la película *Niebla en el pasado* de 1942, cuyo título original es *Random Harvest (Cosecha al azar)*.¹¹³ El tema de la película es la confusión de la realidad, una pérdida de la perspectiva y ambigüedad del acontecer del personaje. Marsé aprovecha el nombre y el tema de la película como metáfora de la situación que vive España en esa época, aunque la trama no tiene ninguna importancia dentro del libro. Es importante resaltar la coincidencia entre *Niebla* y *Rabos de lagartija*, ya que ambas se mueven en una diégesis donde se pierde claridad respecto a cuál es la ficción y cuál la realidad.

En su libro *Los españoles en la literatura*, Ramón Menéndez Pidal dice que, para su construcción, la épica antigua necesita del mito, de lo sobrenatural; de ahí que necesite la borrosa lejanía de los sucesos mitológicos. Dice, además, que en la literatura española: “[...] la dramatización de las situaciones familiares de Homero y Virgilio desaparecen; lo maravilloso queda reducido a prodigios naturales, sueños, horribles conjuros mágicos, toda realidades de la vida para la creencia popular, equiparables a las admitidas en la literatura española del siglo XVI”.¹¹⁴ Y, por tanto, antecedentes e influencias de la novela del XIX y XX.

Lo anterior se ve con claridad en la tradición del perro parlante en la literatura española. En *El coloquio de los perros* la trama avanza entre conjuros y sueños, realidad y fantasía. Entre todas las anécdotas del coloquio, la que ejemplifica mejor lo dicho por

¹¹³ Un militar británico que padece amnesia (Coleman) se fuga de un hospital psiquiátrico y conoce a Paula (Garson), una mujer con la que emprende una nueva vida: se casa y prueba fortuna como escritor. Después de varios años de feliz convivencia, un día, viaja a Liverpool para intentar vender una de sus obras; allí sufre un accidente de tráfico, que le permite recuperar los recuerdos del pasado, pero se olvida completamente de su esposa (FILMAFFINITY) <http://www.filmaffinity.com/es/film594542.htm> [enero 2013]

¹¹⁴ Ramón Menéndez Pidal, *Los españoles en la literatura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe. Colección Austral, 1960, p. 96.

Menéndez Pidal es la narración de Berganza, cuando cuenta la historia con Camacha y de cómo se convirtió en perro: “[...] porque todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay modo de diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente”.

¹¹⁵ El final abierto de la novela ejemplar deja al lector decidir si el coloquio entre Cipión y Berganza realmente sucedió o fue sólo un sueño entre el alférez y el licenciado.

En *Niebla* la ambigüedad no se da por conjuros mágicos sino por medio de las dudas de Augusto Pérez, quien llega a cuestionar incluso a su creador. Y así, a través de toda la novela, el personaje habla de vivir en un estado nebuloso: “Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla”.

116

En *Rabos de lagartija* el narrador toca la misma problemática pero la lleva al campo de la memoria, donde el recuerdo de la realidad se confunde con lo imaginado:

Lo mismo que el recuerdo de algunas vivencias personales que nos habían parecido imborrables, la memoria de aquello que hemos visto con la imaginación, porque no alcanzamos a vivirlo, también se hace borrosa con el tiempo, también se desgasta.¹¹⁷

Tanto la película, que no contiene ningún perro parlante, como las tres obras mencionadas, comparten, con diferentes matices, el mismo problema ontológico: ¿qué es lo real? Tanto Unamuno como Cervantes desarrollan sus novelas en un mundo de fantasía; en contraste, Marsé lleva los acontecimientos dentro del plano de la realidad y las fantasías están en la imaginación del personaje.

El personaje principal en *Rabos de lagartija*, un adolescente de catorce años, está en el proceso de reconocimiento del propio “yo”, lo que lo lleva a la difícil tarea de ubicarse

¹¹⁵ Cervantes Saavedra, *op cit.*, p. 648.

¹¹⁶ Unamuno, *op cit.*, p. 199.

¹¹⁷ Marsé, *op cit.*, p. 207.

dentro del mundo exterior y del interior. El personaje desarrolla varias manifestaciones de búsqueda, el ejemplo más claro es el travestismo de David como exploración sobre su identidad sexual. David se disfraza de Amanda, su alter ego femenino, y con la protección del anonimato que le da el disfraz se desdobra en otro personaje; de esa manera se da licencias para realizar actos que como David Bartra no le están permitidos. El disfraz, la máscara o cambio de personalidad crea cierta imprecisión sobre la certidumbre de los actos de Amanda (David vestido de mujer) en la vida real y deja en el lector la sensación de que los hechos podrían haber sucedido sólo en la imaginación de David. Durante la novela hay transfiguraciones de tiempos y espacios que sólo suceden en la cabeza del adolescente; así, la ambigüedad es la constante: no se sabe con certeza la veracidad de ciertos acontecimientos como la orientación sexual del joven y la presencia real de vivos se confunde con muertos y desaparecidos. Hay que recordar que el narrador conoce la realidad por oídas. La historia llega en voz del neonato-narrador con discapacidad mental, quien no toma parte activa en los hechos.

En resumen, los juegos narrativos de Juan Marsé generan sobre el lector la misma ambigüedad que sufre el protagonista. Así, ambos se encuentran en una especie de niebla entre realidad–ficción-fantasía-presente-pasado-sueños, mismo fenómeno que sucede con las novelas de Unamuno y Cervantes, y es tema de la película que se exhibe cuando Augé encuentra a Chispa.

b) Nudo

“Nudo” es la segunda opción que da Augé para nombrar al perro. La anécdota sobre los diferentes nombres de Chispa en voz de David, dirigidos a Galván, tiene dos funciones: a) establecer coordenadas de tiempo, espacio, situación política y social dentro del tiempo

diegético de la novela y b) sacar a relucir la personalidad Augé y la postura de David secundándolo.

Dado el contexto de la novela, “Nodo” está relacionado con el *No-Do*, acrónimo de *Noticiarios y Documentales*: “Documental que se exhibía antes de la proyección de las películas en las salas de cine de España entre 1946 y 1976”.¹¹⁸ Por tanto, la película *Niebla en el pasado*, junto con el *No-Do*, son elementos que generan verosimilitud y recrean el ambiente de España de la época. Augé muestra una actitud cínica al decir que el perro se ponía feliz al oír la música del documental. Ironiza el contenido informático censurado que daban las autoridades del franquismo sobre los acontecimientos mundiales que distaban mucho de ser buenas noticias. El eslogan del *No-Do* era: “El mundo entero al alcance de todos los españoles”. Augé lo parodia diciendo: “El mundo entero al alcance de todos los perros”. Así se puede ver el humor y el carácter cínico del dueño original del perro. A manera de menpea transgrede el carácter institucional y formal del noticiario.

Marsé utiliza al perro como detonante del conflicto para generar una acción dentro de la historia. Sería difícil imaginar al autor-creador pensando en teoría literaria, pero coincide que Chispa cumple una función de unidad distribucional de *nudo* dentro de la obra. Chispa es un personaje que motiva toda la acción de la novela, es el pretexto para que se desarrolle el conflicto. La muerte de Chispa a manos del inspector Galván cumple función de *unidad distribucional*, es uno de los *nudos* que marcan el rumbo del relato. Helena Beristáin explica de la siguiente manera en que consiste un nudo:

Los *nudos*, como dice Barthes, constituyen el resorte de la actividad narrativa, “son del orden de la acción, del hacer”, es decir: cada uno es un detonador del desarrollo de la acción. Son unidades “*esenciales, necesarias y suficientes*” para la identidad de la historia”

¹¹⁸Diccionario de la Real Academia. <http://www.rae.es/rae.html> [06-2010]

por lo que, si se suprimen, éstas se altera. Cada una es, a la vez, un gozne del relato, en cuanto significa un momento de riesgo porque se presentan en él una alternativa.¹¹⁹

Los enunciados novelescos, como lo son *Nodo*, *Niebla* y *Chispa*, se podrían analogar como elementos del inconsciente que generan la coexistencia de la trama subterránea de la novela. De esta manera, *Chispa* se comporta como un nudo indisoluble para el entendimiento de ésta. El conflicto entre el inspector Galván y David va más allá de la muerte del perro: hay implicaciones ideológicas, políticas, lealtades al padre y celo filial. Un mismo conflicto se puede analizar en varios estratos, desde el superficial hasta el más profundo que es lo que revela el verdadero trasfondo del mensaje. El conflicto con el perro es lo que permite que se lleve a cabo la venganza de David sobre Galván; sin *Chispa* no habría un enfrentamiento directo. En resumen, se puede decir que *Chispa* es el nodo-nudo que muestra el contexto sociopolítico de la España de posguerra y también actúa como detonante del conflicto entre protagonista y antagonista.

3. De *Niebla* a *Chispa*

El objetivo del trabajo es confirmar la hipótesis y sacar a la luz los indicios sobre la intertextualidad entre *Orfeo* y *Chispa*. Para dicho fin se parte de la premisa que Juan Marsé tiene una intencionalidad al hacer uso de la alusión de *Niebla* de Unamuno, para que el lector reconozca y decodifique el doble mensaje de la enunciación. Si dicho reconocimiento no se logra no afecta en la comprensión de la trama de la novela, pero si se llega a decodificar, se tiene una doble ganancia, ya que la carga semiótica se duplica. Si aplicamos la frase de Chéjov con la que se inicia este apartado, Marsé dispara el nombre de *Niebla* para que el lector atento reciba un guiño de complicidad y asocie la novela de la España de

¹¹⁹ Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato*. México: UNAM-Limusa; 2006, p. 35.

la Generación del 98 con la de la generación llamada “del medio siglo” o “los niños de la guerra”.

El nombre original de Chispa era Niebla; Augé, el primer dueño, da el nombre con el pretexto de la película *Niebla del pasado*. Esta referencia, como se mencionó con anterioridad, sirve para dar verosimilitud respecto a la época y el contexto histórico, así como enfatizar la poca claridad informativa de los acontecimientos de la época. Si David mencionara a Unamuno sería poco creíble; en cambio, la referencia respecto al cine es congruente para el chico de estrato social bajo y el oficio del antiguo dueño. La referencia es acorde a la cultura de los personajes pero el señor Augé no era sólo un empleado en el cine, sino un activista social en contra del régimen. El local servía de “pantalla” para mantener relación con los rebeldes. Con dicho contexto, *Niebla* sí que pudo ser referente sobre el escritor de la Generación del 98. Unamuno fue importante protagonista de la historia española como rector de la Universidad de Salamanca, con una postura política definida: no tolera ningún tipo de censura y siempre se muestra a favor de la argumentación de ideas, ya sean políticas, filosóficas, etcétera, siempre y cuando estén fundamentadas por la razón y no por la imposición. Unamuno murió en 1936, el año en que comenzó la Guerra Civil Española.

Para el lector, en especial el español o el que tiene conocimiento de literatura castellana, la carga semántica del nombre *Niebla* es un referente a la tradición literaria del país ibérico. Los elementos unamunianos que posiblemente hayan llamado más la atención en Marsé son: a) utilizar a un perro para dialogar y exponer el pensamiento del protagonista y b) la realidad ambigua, como si el protagonista estuviera inmerso en una “niebla” que le impidiera distinguir entre ficción y realidad.

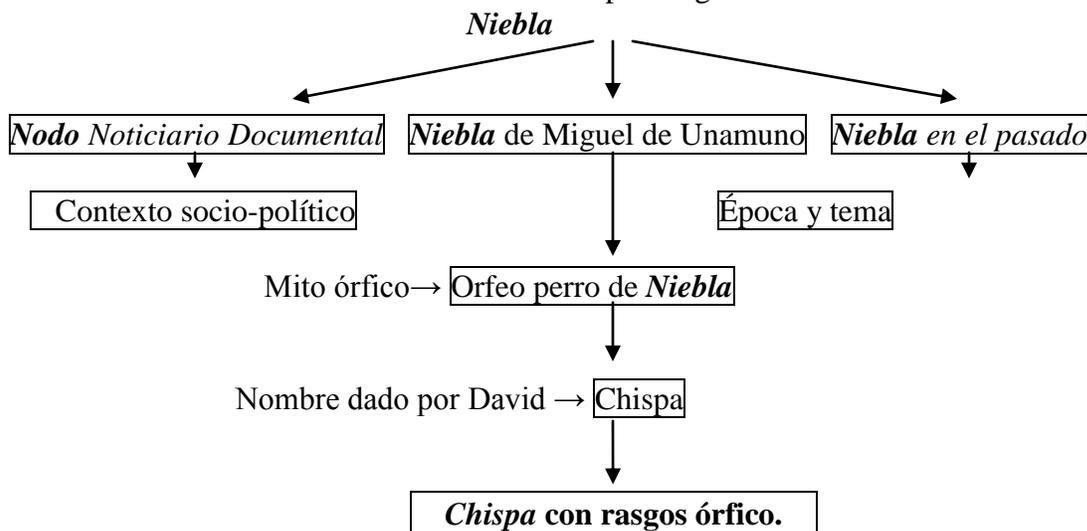
Al incorporar el pasado literario dentro del presente, Marsé muestra los cambios sociales y políticos del país, así como las nuevas formas estilísticas y literarias dentro de la España de la posguerra, muy distintas a las que prevalecieron en la época de Cervantes y de Unamuno. El barcelonés no intenta mostrar nostalgia por los modelos del pasado sino que hace una decodificación moderna a partir de ellos. La integración de un elemento a un nuevo contexto no evita un cambio el significado y, es probable que tampoco dé un nuevo valor al anterior (es imposible olvidar el contexto del lector y eso hace que la recepción sea diferente). En todo aquello radica la riqueza de la intertextualidad: actualizar el pasado en el presente.

Un perro con las características de Orfeo en *Niebla* no tiene cabida en una novela como *Rabos de lagartija*. Es necesario reciclar el pasado en el presente. Chispa es el perro que corresponde a la circunstancia de la novela donde los acúfenos sufridos por el autor y por el protagonista llevan a cierta dislocación de la realidad. Así, Augusto Pérez no existiría en un drama de posguerra con las circunstancias sociales en las que vive David Bartra. Pero esas diferencias no quieren decir que no existan concordancias. A su manera, David vive en un mundo de fantasía como lo hace Augusto en la ficción de la *novela*. Como se vio con anterioridad, los protagonistas están envueltos en una niebla que les impide ver con claridad. Y éste es el mal que atañe tanto a David como Augusto. Al incorporar el elemento cervantino-unamuniano (perro cínico parlante) a la literatura contemporánea se crea una nueva modernidad; y como sucede con frecuencia en el arte, se pone de manifiesto la actualidad de los clásicos y su maleabilidad para reinventarse una y otra vez.

Con lo anterior se concluye que por medio de los enunciados novelescos imbricados en los diferentes nombres de Chispa se logra llegar al siguiente ideologema:

IDEOLOGEMA SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LOS NOMBRES DE CHISPA

Nombre dado por Augé:



Una vez establecida la relación entre Chispa y Orfeo es necesario hablar un poco del mito órfico para posteriormente aplicarlo a nuestros personajes.

3.1 Algo sobre el orfismo

En su libro *Orfeo, una «biografía» compleja*,¹²⁰ Alberto Bernabé menciona que los griegos aplicaron la designación “lo de Orfeo” a una variedad de prácticas religiosas y poemas diversos. Pero donde en realidad radica la importancia fundamental es en la creencia de que: “el alma era inmortal y se hallaba transitoriamente en la envoltura terrenal del cuerpo”.¹²¹ A Orfeo se le daba la condición de profeta, líder religioso y, por supuesto, poeta.

¹²⁰ Alberto Bernabé y Francesc Casadesús. *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Madrid: Akal. Vol.I, 2008.

¹²¹ *Íbidem*, p. 15.

El mito establece que Orfeo fue hijo de la musa Calíope y de Apolo, aunque otras fuentes establecen que es hijo de Calíope y Eagro. Tañedor de la lira, su canto era tan prodigioso que era capaz de seducir, no sólo a los animales, sino a seres inanimados, como los árboles, que se inclinaban para oírlo. Eurídice, su mujer, murió por una mordedura de Ade, una serpiente. Orfeo descendió al Hades para rescatarla y conmovió a las deidades con su música, por lo que éstas acceden a devolverle a Eurídice, aunque con la condición de no mirar hacia atrás. Orfeo, sin embargo, voltea para ver si su amada le sigue y ella desaparece. Orfeo regresa a la tierra negándose a tener relación con mujer alguna, lo que irrita a las Bacantes que, según dicen algunos, le dan muerte. Existen varias versiones sobre la muerte de Orfeo: una dice que fue desmembrado por las tracias, paisanas suyas; otra atribuye este acto a las ménades, y una más señala que se quitó la vida por la pérdida de Eurídice. Tras su muerte, la cabeza y la lira fueron llevadas por las olas a la isla de Lesbos. La cabeza cayó por la hendidura de una roca, dando lugar a misteriosos oráculos. La lira fue trasladada al cielo, dando nombre a la constelación. También se dice que Orfeo acompañó a los argonautas. Ovidio en *Las metamorfosis*¹²² dice que fueron las Tracias quienes le dan muerte; su cabeza llegó hasta la isla de Lesbos, allí su sombra descendió y se encontró con Eurídice.

Como la mayoría de los grandes mitos, el órfico combina elementos muy variados en cuanto a riqueza de contenido. Alberto Bernabé¹²³ sintetiza que el núcleo de la trama se teje a través de un hombre con un prodigioso dominio de la poesía. La poesía, para los griegos, era unión entre lenguaje y música. El lenguaje es una actividad racional y lógica, mientras que el arte de Orfeo tiene un componente irracional: ante su voz (poesía como unión de

¹²² Ovidio. *Las metamorfosis*. México: Éxodo; 2011.

¹²³ Bernabé, *op cit.* p. XX

música y lenguaje) es capaz de seducir a las deidades del Hades, incluido el Cancerbero, el perro de tres cabezas que cuida las orillas del Leteo y a la propia naturaleza. Aquí radica la importancia con el lenguaje, ya que el uso sabio de las palabras es capaz de cambiar el significado y efecto de las palabras, al grado de poder cambiar el destino. Orfeo personifica el poder de dominar “irracionalmente” el lenguaje y la música. Bernabé dice que el dominio de la poesía significa, en el mito de Orfeo, la comprensión del propio lenguaje de la naturaleza y, de esa manera, la capacidad de actuar sobre ella; así trasciende la mediocridad de la vida humana y su pobre y efímero tránsito por el mundo.

Orfeo es un hombre que trasciende las barreras que separan lo mortal de la divinidad. Y es precisamente por esta transgresión que es tomado en ciertos ritos órficos como especie de profeta, chamán o vínculo entre la vida y la muerte. Se puede analogar a Orfeo con un mago capaz de manipular la naturaleza a voluntad. Y es por haber intentado tener poderes divinos que fue castigado por los dioses y murió como hombre, privado de la categoría de dios. Orfeo transgrede a la muerte por medio del arte y eso lo hace inmortal.¹²⁴

La transgresión de Orfeo es por medio del arte, tema que atañe directamente a la literatura. Orfeo tiene acción sobre la naturaleza, humana y no humana, lo cual concierne al tema que tanto preocupó a Miguel de Unamuno y lo trata como parodia en su *Nivola*: la inmortalidad. Orfeo muere pero su arte no. Los muertos, al conocer el mundo de “los del más allá” tienen una clase de sabiduría de las que no participan los vivos; el habitante del Hades posee el secreto de la vida y la muerte. Tal es el caso de Orfeo: adquiere la sabiduría del lenguaje y el de conocer también el mundo inanimado, ése es su gran poder. Como dice Octavio Paz: “La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambio de

¹²⁴ *Diccionario de la mitología mundial*. Madrid: Edaf; 1981, p. 270.

naturaleza que es también un regreso a nuestra naturaleza original”.¹²⁵ Orfeo cambia de dimensión a lo desconocido por medio de la palabra-poesía-música y atraviesa el mundo de lo sobrenatural por medio del arte. Si se aplica lo anterior a nuestros perros, que nada tienen de poetas pero sí de filósofos sabios, al adquirir el poder del lenguaje, un salto sobrenatural, lo hacen de la misma manera que Orfeo, transgrediendo la muerte. Es en “el más allá” donde los canes españoles adquieren el poder del lenguaje. Orfeo y Chispa hablan en la muerte, se vuelven perros retóricos, y el arte de la retórica en la antigua Grecia –y para los romanos de la Segunda Sofista (siglo II d.C.)– también era el arte de hacer música con la palabra y se le equiparaba con el poder de la magia. La siguiente cita de Octavio Paz resume de manera más elocuente lo anterior:

El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear el lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo.¹²⁶

Tanto Orfeo como Chispa no sólo tienen una voz, sino la capacidad de utilizar el lenguaje de manera racional. Tal es el caso de Berganza y Cipión, los perros de Cervantes, así como los del *Epílogo de los canes*, de Azorín: son perros con raciocinio que, además de manejar el lenguaje, lo utilizan con la sabiduría de un filósofo.

La voz órfica podría ser una adecuación de la voz de Orfeo y de Chispa. Orfeo mitológico, a través de la poesía (unión entre lenguaje y música), transgrede los límites de la naturaleza y lo mismo ocupa a los perros de este estudio: la trasgresión es el poder del habla, una capacidad adquirida al pasar de la vida a la muerte. Así como la fama de Orfeo es por tener voz en el Hades, en la oscuridad, así Chispa y Orfeo se humanizan al entrar en otra dimensión y adquieren la particularidad de ser perros parlantes.

¹²⁵ Octavio Paz. *El arco y la lira*. México: FCE: 2005, p. 137.

¹²⁶ Paz, *op cit.*, p. 34.

En resumen, se puede decir que los puntos de contacto entre Orfeo mitológico con los perros en cuestión es que entre ellos existe la relación sobrenatural de la voz con el mundo de los muertos, aunque dan una nueva potencia al mundo de los vivos.

3.1 Orfeo y la inmortalidad

El mito siempre es un robo del lenguaje.
Roland Barthes

Para Roland Barthes el mito es un sistema de asociaciones que se amoldan al recipiente que lo contiene. Unamuno retoma el mito órfico y lo adecúa a la necesidad de su personaje. El concepto original está diluido pero en es la fuerza que motiva al nuevo personaje encarnador del mito. Unamuno utiliza el orfismo para explicar lo inefable: ¿qué hay después de la muerte de un personaje? ¿Cómo y con qué sustento podríamos explicar lo que no se puede decir con palabras?

El Orfeo mitológico es un personaje-signo que representa la unión entre el mundo de los muertos y de los vivos. La tradición órfica tiende a relacionarse con la mística, el misterio, lo orgiástico, la poesía; está presente en varias ceremonias iniciáticas junto con las de Dionisio pues de alguna manera la embriaguez separa el alma del cuerpo. El rito órfico es justamente el intento de entablar contacto entre lo conocido y lo desconocido, la dualidad de cuerpo-alma, mortalidad-inmortalidad, ficción y realidad.

Se debe resaltar que Orfeo está vivo cuando cruza el reino del Hades en busca de Eurídice, a diferencia de nuestros perros Orfeo y Chispa. Esta diferenciación es para enfatizar que el mito original se diluye en toda su forma para adecuarse a las nuevas necesidades de los personajes. Nuestros canes no son héroes al estilo clásico que bajan al inframundo por algún motivo, como es el caso de Orfeo, Gilgamesh, de Dante acompañado de Virgilio,¹²⁷ Eneas, Gulliver, los personajes de Tolkien y en la actualidad Harry Potter; los personajes en estudio parodian e ironizan el mito de la inmortalidad.

¹²⁷ Cuando le preguntan a Dante: “¿Quién es éste que sin muerte/va por el reino de la gente muerta? Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Madrid: Cátedra; 2011, p. 123.

El mito órfico es tratado de una manera interesante por el filósofo francés Maurice Blanchot. En sus ensayos “*Rilke y las exigencias de la muerte*” y “*La mirada de Orfeo*”¹²⁸; hace el vínculo del orfismo con la inspiración y la inmortalidad. El verso de Rilke sobre Orfeo: “Muere siempre en Eurídice”,¹²⁹ se puede tomar como una alegoría sobre la inmortalidad del artista; Orfeo mata una y otra vez al voltear a ver el objeto deseado, Eurídice desaparece, pero a la vez se hace infinita en el canto de Orfeo, él es su canto, él es su arte, pero a la vez Eurídice es su muerte metafórica. La única manera de hacer algo infinito es no teniéndolo, muy en el tono de algunos de los diálogos de *El Banquete*, de Platón: el amor humano consiste en el deseo de poseer, nunca en la posesión. ¿Qué sería de Orfeo si Eurídice no hubiese muerto? Y yo añado: ¿Acaso Rilke le hubiese compuesto algún verso y Unamuno le pondría así a su perro? Es de tomar en cuenta que Rilke en uno de los *sonetos a Orfeo* un poema se lo dedica a un perro, a continuación daré una estrofa:

Tú, amigo mío...
Dedicado a un perro...

Tú, amigo mío, estás solitario, porque...
con palabras y ademanes nos apropiamos
del mundo poco a poco: sin duda sólo
de su parte más peligrosa y débil.¹³⁰

Bajo el concepto anterior de inmortalidad órfica, Chispa y Orfeo se vuelven inmortales al “no ser”. Unamuno manda el alma inmortal del perro al cielo cristiano: “Siento que mi espíritu se purifica al contacto de esta muerte, de esta purificación de mi amo, y que aspira

¹²⁸ Maurice Blanchot, *El espacio literario*. Barcelona: Paidós; 2004.

¹²⁹ Rainer Maria Rilke. *Antología. Sonetos a Orfeo: “Respira, invisible poema...”* México: Letras vivas; 1997, p.148

¹³⁰ Rilke, op.cit., p. 142

hacia la niebla en que él al fin se deshizo (...).¹³¹ Mientras Marsé le da la inmortalidad a Chispa a través de la imaginación de David.

Si llevamos la inmortalidad y el mito de Orfeo más lejos, a la obra literaria, entonces podríamos concluir que la única manera de immortalizar una obra de arte es cuando no se posee. Una vez que la obra se termina y es leída ya no le pertenece al autor. Se podría decir que es la réplica de la mirada de Orfeo sobre Eurídice. Unamuno y Marsé, así como sus personajes, se immortalizan en el momento en que son leídos. Ya no se pertenecen, pero viven mientras sean leídos. La inmortalidad depende de la no posesión. Eurídice es infinita gracias a la mirada de Orfeo que la pierde una y otra vez.

En el caso de Chispa, de Marsé, existe otro punto que nos lleva al mito de la inmortalidad: Chispa adquiere voz al morir, como si estuviera localizado en un lugar donde no es muerto y no es vivo. Orfeo mitológico llegó de la muerte (del Hades) para rescatar a su amada pero no logra su objetivo; pierde e immortaliza a Eurídice y a su propio canto. Orfeo sufre una metamorfosis al traspasar los reinos del Hades y regresar con los mortales. De esa manera Chispa adquiere características diferentes en el mundo de David (imaginario o no); Chispa se desarrolla en un nivel que rompe los límites de la realidad, adquiere lenguaje y la posibilidad de entablar comunicación sobrenatural entre vivo-muerto, animal-hombre.

Es posible que esté relacionada la motivación del nombre de Chispa como una luz en la obscuridad del mundo de los muertos. Marco Antonio Santamaría Álvarez, en el ensayo *La muerte de Orfeo y la cabeza profética*, dice: “Sería interesante saber cuál fue la revelación en el Hades que según Esquilo, produjo en Orfeo la conversión del culto de Dionisio al de

¹³¹ Unamuno, op cit., p. XX.

Apolo. Quizá en la oscuridad del submundo se dio cuenta del valor del sol”.¹³² Esta referencia viene al caso, pues la falta de sol-luz en el inframundo es una idea preconcebida. Es posible que Marsé no estuviera consciente del culto de Orfeo por Apolo en lugar de a Dionisio –lo que generó su ira–, pero Chispa bien podría ser como la antorcha del perro de San Roque que alumbró el camino de su amo, o los perros egipcios y mesoamericanos acompañando a los amos como guías hacia el inframundo. “Chispa” como nombre conlleva una carga semiótica: chispa de vida, chispa de luz, chispa de muerte... una chispa que da claridad. Así como Orfeo se da cuenta de la necesidad de la luz en las tinieblas, así David necesita de Chispa para darle una luz a su destino.

Relacionando lo anterior con el mito Órfico, las coincidencias serán que para que exista el mito fue necesaria la muerte de Eurídice. En el caso de *Rabos de lagartija*, es necesaria la muerte de Chispa en manos del inspector Galván para que el perro adquiriera voz y sea el detonante de la historia. La voz, tanto en Orfeo como en Chispa, adquiere más importancia en el inframundo o en el más allá que a nivel del mundo terrenal.

Otro interesante aspecto de inmortalidad es el que da Robin Fiddian en su ensayo *Orfeo, los perros y la voz de su amo en “Niebla”, de Miguel de Unamuno*,¹³³ en el que se menciona que la presencia de Orfeo ha sido poco estudiada, y el interés de su estudio es organizar la presencia de Orfeo en torno a dos ideas:

1. La idea del perro como sustituto filial.
2. La noción de que una novela es algo así como el hijo espiritual del autor.

En ambos casos se juega con una especie de trascendencia y de inmortalidad. Augusto Pérez sustituye su falta de hijos con el can, así como el tema recurrente de la obra de arte

¹³² Marco Antonio Santamaría. *La muerte de Orfeo y la cabeza profética*. Madrid: Akal, 2008, p. 114.

¹³³ Robin Fiddian. *Orfeo, los perros y la voz de su amo en Niebla, de Miguel de Unamuno*. Centro Virtual Cervantes AIH. *Actas X*. 1989, p. 1751. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_088.pdf

como trascendencia. De esta manera, el conflicto de inmortalidad del autor bilbaíno queda resuelto: la obra inmortaliza al personaje y al autor.

Para el cínico no existe nada después de la muerte. El cuerpo es parte del mundo sensible y regresa a él. La concepción de la inmortalidad del alma en el orfismo, en el platonismo y en el cristianismo y toda filosofía de carácter escatológico, se contraponen con la filosofía cínica. En el capítulo sobre el cinismo se habló del filósofo de la Segunda Sofista, Luciano de Samosata. Este prosista, al igual que Unamuno, no sólo comparte el rasgo cínico de Menipo sino la presencia del orfismo dentro de su obra. Es de tomar en cuenta esta “casualidad”, ya que es probable que Miguel de Unamuno, como filósofo y estudioso de las letras, haya leído este importante diálogo que no sólo comparte el orfismo, sino que es también una influencia en *El coloquio de los perros*. El de Samosata utiliza el mito órfico a manera de parodia en *Diálogo de los muertos*; así, un personaje pide a Hades regresar al mundo de los vivos para ver de nuevo a su esposa; un sacerdote le dice a Menipo que para entrar al Hades diga que es Orfeo, Herácles u Odiseo; ¹³⁴ otra situación que expone el cinismo-orfismo es cuando Menipo toca la lira al encuentro con Cerbero y éste le da de lirazos. Esto sirve como ejemplo de que la diada cinismo-orfismo no es nueva, y a la manera de la menipea, llega a nuestros días por la siguiente línea:

Luciano de Samosata → Apuleyo → Cervantes → Unamuno → Marsé

Marco Antonio Santamaría Álvarez, en *El orfismo en Luciano y en la Segunda sofística*, dice:

¹³⁴ Personajes que fueron y regresaron del Hades. Sólo falta Eneas, cuando se encuentra con la dolorosa Dido.

En tanto que simpatizantes del movimiento cínico, Luciano concibe el Hades no a la manera de los órficos, como el lugar donde se castiga a los malvados y no iniciados, sino más bien donde se pone de manifiesto la fragilidad humana y la vanidad de las riquezas y los honores terrenales.¹³⁵

Unamuno, al igual que el de Samosata, no tiene interés en “el más allá” de Orfeo, sino que lo va a utilizar como marco de su diatriba para ridiculizar la vanidad del hombre. Y por el poder de la retórica órfica pone a un perro a dar un epílogo filosófico. Unamuno hace un sincretismo de varias corrientes filosóficas (orfismo, platonismo, cristianismo y filosofía *nivolesca*); y, al igual que Luciano, hace que la pervivencia del orfismo se manifieste como un fenómeno literario paródico con una orientación órfica hacia la purificación y salvación de las almas.

El can de *Niebla*, al igual que Orfeo mitológico, está dispuesto a dar la vida por su amado o amada. Pero al ser una comedia o menipea, tenemos los siguientes contrastes:

- Orfeo mitológico: transgrede el inframundo y regresa con vida pero sin su amada Eurídice a la manera de una tragedia.
- Orfeo perro: muere para ir al encuentro de su amo Augusto Pérez pero el final adquiere tintes de una feliz comedia: los dos se quedan juntos en un cielo platónico-cristiano.

La voz de Orfeo se da en el proceso transicional entre la vida y la muerte, algo parecido a la duermevela, un estado de semiinconsciencia. En ese *intermezzo* es donde el autor devela el mundo perruno para conocer sus pensamientos. Unamuno, como lo hace Cervantes con los filósofos cínicos, hace del mito una parodia y el trágico destino órfico se convierte en una ironía sobre el destino de los muertos. Unamuno, por medio de la muerte de Augusto Pérez

¹³⁵ Bernabé, Alberto. Casadesús Francesc. *Orfeo y la tradición órfica*. Madrid: Akal, 2008. Marco Antonio Santamaría, *El orfismo en Luciano y en la segunda sofística*. p. 4420.

y de Orfeo muestra la relación dual entre alma y cuerpo. Orfeo, al ser cosificado, adquiere un alma de perro-humano. En *Oración fúnebre por modo de epílogo* se escucha el pensamiento de Orfeo:

¡Pobre amo mío! ¿Qué será de él? ¿Dónde estará aquello que en él hablaba y soñaba? Tal vez allá arriba, en el **mundo puro**, en la alta meseta de la tierra, en la tierra pura toda ella de colores puros como la vio **Platón**, al que los hombres llaman divino; en aquella sobrehoz terrestre de que caen las piedras preciosas, donde están los hombres puros y los purificados bebiendo aire y respirando éter. Allí están los perros puros, los de **San Huberto** el cazador, el de **Santo Domingo de Guzmán** con su antorcha en la boca, el de San Roque, de quien decía un predicador señalando su imagen: «Allí tenéis a **San Roque**, con su perrito y todo!» Allí, en el mundo **puro platónico**, en el de las ideas encarnadas, está el perro puro, **el perro de veras cínico**. ¡Y allí está mi amo!¹³⁶
«Siento que mi espíritu se **purifica** al contacto de esta muerte, de **esta purificación** de mi amo, y que aspira hacia la niebla en que él al fin se deshizo, a la niebla de que brotó y a que reverió – Orfeo siente venir la niebla tenebrosa... Y va hacia su amo saltando y agitando el rabo-. ¡Amo mío! ¡Amo mío! ¡Pobre hombre!». ¹³⁷

En la oración fúnebre se exponen cuatro influencias o enunciados novelescos que conforman la personalidad de Orfeo:

1. Mundo platónico.
2. Filósofo cínico.
3. Mito órfico.
4. Mundo cristiano.

A continuación se expondrán varias ideas para ver la relación existente entre platonismo-cinismo-cristianismo-orfismo y cómo estas cuatro filosofías se entrelazan para conformar la personalidad de Orfeo. En este estudio se pone de manifiesto la complejidad de una parodia. Don Miguel de Unamuno, al exponer un pequeño y jocoso epílogo, reúne temas de gran trascendencia filosófica. La magia de la parodia consiste justamente en tocar temas

¹³⁶ Unamuno, *op cit.*, p. 300.

¹³⁷ *Íbidem*, p. 300. Las negritas son mías.

complejísimos de una manera divertida, ágil pero inteligente. En este caso también denota la sapiencia del autor.

En cuanto al mito órfico es importante reiterar que éste es considerado como una de las más antiguas manifestaciones de la inmortalidad del alma, siendo el principio de todas las subsiguientes filosofías escatológicas (inmortalidad y regreso del alma). Si se aplicara la escatología platónica en la literatura se podría decir que la transmutación del alma de un perro filósofo cínico y parlante sufre una metempsicosis o transmutación a varios personajes literarios, dando como resultado la siguiente transformación:

Cipión y Berganza → Orfeo → Chispa

Para entender las pinceladas platónicas se citará al propio Platón en *Fedón o del alma* sobre la inmortalidad. Sócrates, antes de suicidarse le dice a Simmias: “Y a esta libertad, a esta separación del alma y del cuerpo, ¿no es a lo que llamamos muerte?”.¹³⁸ También dice que las almas de los filósofos purificados, como muestra Unamuno a Orfeo: “viven por toda la eternidad sin cuerpo, y son recibidos en estancias aún más admirables”,¹³⁹ pero en juego de contrarios también dice que el que no vive de acuerdo con la verdad será recibido en el fango.

Algunas de las bases del cristianismo son la salvación o condena del alma, la inmortalidad de ésta y su descanso eterno junto al creador o en el castigo eterno, al estilo dantesco. A la manera platónica-cristina, el que obra bien será recompensado en el cielo, y el que no vive de acuerdo con las leyes divinas tendrá su castigo en el infierno (cristiano). Unamuno le asigna a Orfeo un lugar en cielo de los perros donde descansan los canes que acompañaron a algún santo, como son San Humberto el cazador, Santo Domingo de

¹³⁸ Platón, *op cit.*, p. 551.

¹³⁹ *Íbidem*, p. 600.

Guzmán y San Roque. Orfeo, al ritmo de la ironía de la *nivola* unamuniana, adopta la postura del filósofo-perro para lograr la purificación platónica y descansar en el mundo ideal, donde “la verdadera virtud es una purificación de toda suerte de pasiones”.¹⁴⁰

No es nuevo que un mito pagano se cristianice. La literatura está llena de ejemplos: en el Siglo de Oro Español el mito órfico es tratado tanto en la poesía de Quevedo como en la de Góngora. Calderón de la Barca, entre sus autos sacramentales alegóricos, tiene uno llamado *El divino Orfeo*. El autor introduce un mito pagano al rito al de la eucaristía (rito que se vincula con los sacrificios a Dionisio tan relacionados a Orfeo). Calderón retoma el mito de Orfeo adaptándolo a la didáctica de la fe cristiana. Hay que recordar que Augusto Pérez no le da un nombre al perro que acaba de encontrar, lo bautiza con el nombre de Orfeo, y el bautismo es claramente un rito cristiano. En resumen, se puede decir que la literatura tiene la maleabilidad de juntar mitos paganos con filosofías, religiones, y hacer perros parlanchines con la sabiduría de un cínico.

Hablar de un cínico con un alma inmortal es caer en una aporía. Recordemos que el cínico no cree en la inmortalidad. Este precepto lo pasan por alto los escritores, como lo haría todo buen cínico al adaptarlo a sus propias creencias. De ahí que, tanto los perros cínicos de Cervantes, de Unamuno y de los personajes de los diálogos de Luciano de Samosata, todos hablen de la inmortalidad del alma como si éstos fueran unos cínicos bautizados.

Marsé no hace ninguna implicación directa al sentido órfico de su personaje, pero así como la cabeza de Orfeo mitológico en la isla de Lesbos se convierte en una cabeza parlante que dictaminaba oráculos, Chispa es una voz de ultratumba que devela los delirios y deseos de su dueño:

¹⁴⁰ *Íbidem*, p. 553.

–¿Se puede saber qué haces? –dice Chispa ahuyentando con la pata una mosca carroñera.

–¿No lo ves? Encontré el encendedor del poli, mira

–¿Sí? ¡Ostras, nano! ¡Qué chiripa!

–¿Estaba aquí mismo. Se le cayó del bolsillo cuando cavaba el hoyo para enterrarte. Se le cayó, seguro.

–Lo que acabas de decir es una mentira, dice papá. Y por mucho que la repitas, no la vas a convertir en verdad.

–Eso ya lo veremos.

–Me parece que no carburas, muchacho. ¿Olvidas que tu padre ha luchado toda su vida con esa clase de triquiñuelas...?

Hablando en términos policíacos, lo interrumpe Chispa desplegando una blanca sonrisa melancólica, lo cual he de admitir que no se corresponde con mi pedigrí ni mi crianza, debo decir que lo que está haciendo el nano es aportar pruebas falsas para inculpar a un sospechoso que él sabe culpable.

–Conozco esas tretas –gruñé papá sujetando la botella entre la entepierna mientras con ambas manos asegura el sucio pañuelo en el trasero.¹⁴¹

Ya sea en sentido platónico, cristiano o escatológico, el alma de Chispa sigue un camino. No se pierde ni se evapora, aunque sea en la imaginación de David. Fuera del mundo sensible Chispa deja el cuerpo doloroso y migra al mundo donde el dolor no existe, mismo lugar donde David quisiera ir. En *Fedón*, Sócrates habla sobre la muerte de un sabio y, bajo la premisa de que Chispa se comporta como un filósofo sabio cínico, entonces cabe decir: “[...] que un hombre que ha consagrado toda su vida a la filosofía, debe morir con mucho valor, y con la firme esperanza de que gozará después de la muerte bienes infinitos”.¹⁴² Chispa es llevado a la muerte con la misma tranquilidad y dignidad que mostró Sócrates antes de tomar la cicuta. En el siguiente diálogo se puede ver cómo Chispa está libre de toda dolencia del cuerpo:

–Oye, ¿quieres un poco de arroz con garbanzos que ha sobrado? Te daría chocolate, pero luego te duele la barriga.

–No, ya no. Ahora puedo comer de todo.¹⁴³

¹⁴¹ Marsé, *op cit.*, p. 297.

¹⁴² Platón, *op cit.*, p. 547.

¹⁴³ Marsé, *Op cit.*, p. 247.

La gran diferencia entre *El coloquio de los perros* y *Niebla*, contra *Rabos de lagartija*, es el mundo en que se desarrollan. Los dos primeros se mueven en la parodia de un mundo imaginario de fantasía, mientras que Juan Marsé nos presenta un mundo absolutamente de tinte realista. El mundo de los muertos y de los perros parlantes es el delirio del protagonista y el deseo de escapar a un espacio fuera de su realidad. Esto se hace sentir en el siguiente monólogo: “Feliz tú, lagartija sin cola que habitas en las grietas del fondo de la nada, ese ningún lugar entre mi casa y el mundo, entre el silencio del torrente y la voz de papá”.¹⁴⁴

El mundo imaginario de David se rompe cuando se enfrenta con la muerte de la Pelirroja. Desde ese momento no hay Chispa que hable, ni voz de un padre con el culo rajado. El oráculo de Orfeo mitológico se olvida, no hay trato con Caronte para regresar al mundo de los vivos a la Pelirroja. El encuentro fatal con la muerte será la del mismo David Barta, quedando como único testigo la voz casi ininteligible del hermano idiota que trata de leer *La guerra y la paz*, casi como paradigma de la dualidad entre la vida y la muerte.

La novela no tiene que ser ni pretende ser un tratado filosófico. El escritor se ayuda de ella para darle sustento a la trama. Los encuentros *post-mortem* de los perros en estudio cumplen la intención menipea de demostrar la vanidad de las cosas humanas desde la perspectiva del Hades-Inframundo-cielo etcétera. En el final de los dos libros en estudio está la muerte imperante. Tanto en Marsé como en Unamuno, como en un orfeón armonizado por la misma batuta, perros y amos comparten el inevitable oráculo: la muerte.

¹⁴⁴ Marsé, *op cit.*, p. 298.

CONCLUSIONES

Después del largo recorrido de los perros parlantes, las siguientes conclusiones serán breves pues los temas se han tratado y concluido en cada capítulo:

- Cervantes en el *Coloquio de los perros* inicia en España la tradición de los perros parlantes con filiación cínica. Sus influencias fueron Apuleyo, Luciano de Samosata, Menipo de Gádara y Diógenes de Sínope. Unamuno recupera dicha tradición con Orfeo, el perro de *Niebla*, y tiempo después Juan Marsé, casi en el siglo XXI, deposita en Chispa el carácter ancestral de los canes parlanchines.
- El origen de la diada perro-cínico nace con la filosofía griega del cinismo, su representante por antonomasia es Diógenes de Sínope. El cinismo no sólo es una filosofía, es una actitud cuyo objetivo es desenmascarar los vicios humanos y alcanzar la felicidad mediante la voluntad de ser libre. Unamuno y Marsé utilizan al perro para evidenciar los vicios de la sociedad, así como, satirizar los monólogos de sus amos: Augusto Pérez y David Barta.
- Mediante la intertextualidad es posible rescatar conceptos ya olvidados que a su vez siguen utilizándose indirectamente, como es el caso de la menipea. Este término, que en la actualidad está en desuso, es equivalente a una sátira social dialogada. Bajtín, Kristeva y Hutcheon la retoman, ya que muestran el mecanismo del doble juego del lenguaje presente en el carnaval, la sátira y la parodia. Mediante este estudio se toma la parodia no como un género parásito o de menor jerarquía, sino como un fenómeno intertextual y representativo del arte de la posmodernidad.
- En cuanto al mito órfico, en ambas novelas se abarca en forma paródica, ya que, tanto Orfeo como Chispa, es en la muerte cuando adquieren una voz clara y

filosófica. El orfismo en la novela unamuniana se ve con claridad, no sólo en el nombre lleva su estigma sino que en el epílogo Orfeo se muestra como un filósofo platónico que acabará el resto de su no existencia en el cielo cristiano de los perros. En cuanto a Marsé, la claridad no es evidente, pero mediante el mito órfico se pueden ver los símiles entre estos dos perros. Marsé, sin mencionar el mito, de alguna manera lo muestra en acción; Chispa deambula entre el inframundo y el mundo de los vivos. Marsé revive al can mediante la imaginación de su dueño, y hace que se convierta en su filósofo y consejero. En ambas novelas se juega con la ambigüedad entre realidad e irrealdad.

Lo apasionante de la intertextualidad es que se amplían los límites del texto en diferentes contextos; y si el escritor, como dice Derrida, “[...] crea el sentido consignándolo, confiándolo a un grabado, a un surco, a un relieve, a una superficie que se pretende que sea transmisible hasta el infinito”.¹⁴⁵ La tarea del estudioso de la intertextualidad será ir en busca de esos surcos, esos relieves compartidos entre dos o más textos, haciéndolos, si fuese posible, doblemente infinitos.

Mediante el análisis intertextual se puede llegar a cierta aproximación, algo así como descifrar la genética de un texto; una decodificación de la cadena del código literario. Descubrir, hacer visible lo encubierto, hallar guiños del pasado dentro de un texto más joven, permitiendo así localizar, en tiempo y espacio, el pasado anudado de otra escritura. Cada nuevo hallazgo revelado hace que el horizonte de recepción del lector se abisme con una novedosa y más profunda significación. Buscar atisbos de intertextualidad es relacionar el pasado con el presente, de alguna manera, renovar lo remoto con nuevos artificios y

¹⁴⁵ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*. Madrid: Anthropos; 1989, p. 23.

actualizarlo al nuevo lector. Aquel pasado incorporado a un nuevo texto inculca una cultura dentro de otra. Todo confluye para resguardar en palabras una síntesis del mundo propio del “escritor”; en cada obra de arte se sintetiza un instante preciso de tiempo y espacio histórico, y al volver a ser citado, como en el mito de Sísifo, se trabaja sobre el mismo trabajo, sobre la misma roca una y otra vez. Cada obra literaria es una nueva reescritura del pasado con lenguaje del presente. Y de esta manera los perros de Marsé y Unamuno tienen un sinfín de coincidencias con el pasado, es decir, son canes con una gran carga de significación, son el resultado de una larga cadena de linaje de pedigree literario.

OBRAS CONSULTADAS

- ALBERTI**, Rafael. *Poemas de amor*. 5 de 2013. <http://www.poemas911.com>.
- ALIGHIERI**, Dante. *La divina comedia*. Madrid: Cátedra; 2011.
- ANDRADE TERCERO**, Jael. *Tesis: Fragmentación y reconstrucción de la identidad en "Rabos de lagartija" de Juan Marsé*. Para obtener el título de maestra en letras españolas. México: UNAM; 2009.
- AYUSO DE VICENT**, Ma Victoira. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal; 1997.
- AZORÍN**. *Las confesiones de un pequeño filósofo*. México: Espasa-Calpe, 1985.
- BAJTÍN**, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI; 2009.
- *Del libro problemas de la obra de Dostoievski. Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI; 1982.
- *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: FCE; 1986.
- *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press; 1981.
- *De los apuntes 1970-1971*. México: Siglo XXI; 1982.
- BARAJAS**, Benjamín. *Diccionario de términos literarios y afines*. México: Edere, 2006.
- BARTHES**, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 2006.
- BAROJA**, Pío. *Zalacaín el aventurero. Historia de las buenas andanzas y fortunas de Martín Zalacaín de Urbía*. México: Espasa-Calpe; 1985.
- BERISTÁIN**, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa., 2006.
- *Análisis estructural del relato*. México: UNAM-Limusa, 2006.
- BERNABÉ**, Alberto y Casadesus, Francesc (coords). *Orfeo y la tradición órfica. Tomo I-II*. Madrid: Akal; 2008.
- BLANCHOT**, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós; 2004.
- CERVANTES SAAVEDRA**, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Bruguera; 1977.
- CULLER**, Jonathan. *Presupposition and Intertextuality. Modern Language Notes. Vol 91, 1976*. The Johns Hopkins University Press.
- <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2907142?uid=3738664&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47698885692557>, 1380-1396. [feb-2012]
- DERRIDA**, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos; 1989.
- Diccionario de la mitología mundial*. Madrid: EDAF; 1981.

- DOMÍNGUEZ CASTRO**, María Esperanza. *Esencialismo simbólico: Juan Marsé*. Cuadernos de filología hispánica. Universidad Complutense de Madrid. Vol.25. 2007.
<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0707110057A/11774>.
- DUCROT, OSWALD Y TZVETAN TODOROV**. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Siglo XXI; 2006.
- ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES**. *Obras completas de Esquilo, Sófocles, Eurípides*. Navarra: Cátedra; 2008.
- ESTÉBANEZ CARLEDRÓN**, Demeterio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza; 2008.
- FIDDIAN, ROBIN**. *Orfeo, los perros y la voz de su amo en Niebla de Miguel de Unamuno*. Centro Virtual Cervantes AIH. Actas X. 1989.
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_088.pdf [enero-2012]
- FILMAFFINIT**. <http://www.filmaffinity.com/es/film594542.htm>. [enero- 2012]
- GARDES TAMINE**, Joëlle. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris: Armand Colin; 2004.
- GUILLÉN**, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets; 2005.
- HUTCHEON, LINDA**. *The theory of parody. The teaching or twentieth-century art forms*. Illinois: University of Illinois press; 2000.
- JOYCE**, James. *Retrato de un artista adolescente*. México: Colofón; 1999.
- KRISTEVA**, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos. Colección Espiral; 1981.
- LAERCIO**, Diógenes. *Vida de los filósofos ilustres*. Madrid: Alianza; 2008.
- MAINER**, José-Carlos. *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. Madrid: Crítica; 2010.
- MARCHESE**, Angelo y Forradellas Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel; 2006.
- MARSÉ**, Juan. *Si te cuentan que caí*. Barcelona: Cátedra; 2010.
 — *Rabos de lagartija*. Barcelona: Lumen, 2000.
- MARTÍN GARCÍA**, José A. *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca. Vol II*. Madrid: Akal; 2008.
- MENENDEZ PIDAL**, Ramón. *Los españoles en la literatura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe. Colección Austral; 1960.

- OLIVER**, Antonio. *La filosofía cínica y "El coloquio de los perros"*. Mesón de Paños 6: Vuida de Gales Sáes; 1954. s/c
- ONFRAY**, Michel. *Cinismo. Retrato de los filósofos llamados perros*. Barcelona: Paidós; 2004.
- OVIDIO**. *Las metamorfosis*. México: Éxodo; 2011.
- PAVIS**, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós; 1998.
- PAYNE**, Michael (comp.). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós; 2006.
- PAZ**, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE; 2005.
- PELLICER**, Dora. Vázquez y Vera, Silvia. *Lingüística General. Selección de Lecturas*. UNAM; 2006.
- PÉREZ GALDÓS**, Benito. *El amigo Manso*. Madrid: Alianza; 2004.
- PLATÓN**. *Diálogos. Fedón o del alma*. México: Porrúa; 2009.
- RILEY**, Edward, Riley. *Tradición e innovación en la novelística cervantina*. Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America. Vol. 17, N°1 ISSN 0277-6995 (1997).
<http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics97/riley.htm> [enero-2012]
- RILKE**, Rainer María. *Antología*. México: Letras libres; 1997
- SAMOSATA**, Luciano de. *Diálogos/ Historia verdadera*. México: Porrúa; 1991.
- SLOTERDIJK**, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela; 2007.
- UNAMUNO**, Miguel de. *De estoy y aquello. "Arabescos en torno del cetro"*. Tomo II, Buenos Aires: Sudamericana; 1952.
- *Ensayos I*. Madrid: Aguilar; 1954.
- *Niebla*. Madrid: Cátedra; 2009.
- *Niebla*. México: Lectorum; 2002.
- ZAVALA ALVARADO**, Lauro. *Manual de análisis narrativo. Literario, cinematografía, intertextual*. México: Trillas; 2007.