

El Coloquio de los perros : veridicción y modelo narrativo

por Félix CARRASCO
(Universidad de Montreal)

Varios estudios críticos han subrayado el carácter nuclear que desempeña en el *Coloquio* el episodio de la Cañizares, en el que se aborda el misterio del origen de Cipión y Berganza y se evoca la "transformación" en perros de los hijos de la Montiel. El episodio propiamente dicho no emerge a la superficie hasta bien avanzado el relato, pero un juego insistente de anticipaciones hace de él un elemento omnipresente y lo constituye en eje alrededor del cual se organiza el ensamblaje narrativo del *Coloquio*. Toda la cadena de sucesos contados por Berganza queda fuertemente afectada ; el propio nacimiento y origen del narrador-personaje son puestos bajo el signo de interrogación : "Parece-me que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla, y en su Matadero... por donde imaginara (si no fuera por lo que después te diré) que mis padres debieron de ser alanos..." (1).

(1) Ver *Novelas ejemplares*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, *Clásicos Castellanos*, 1975, tomo II, 7^a edición, pp. 214-215. Todas las citas van referidas a esta edición.

Félix CARRASCO, El "Coloquio de los perros" : veridicción y modelo narrativo. En *Critición* (Ioulouse), 35, 1986, pp. 119-133.

Muchas veces se ha cuestionado el nexo entre el *Coloquio* y *El casamiento engañoso*. Desde el momento que Casaldüero afirmó sin ambages que "forman una novela, no dos", la mayor parte de los críticos ha visto en la unidad temática el elemento conector (2). Pero si el tema las une, la forma narrativa ciertamente las separa. Frank Pierce considera que el *Coloquio* habría ganado artísticamente de haber aparecido solo, sin *El casamiento*, inserto en el marco del encuentro de Campuzano y Peralta (véase art. cit., p. 103). P. Waley acepta que la unidad temática explica la conexión estructural de las dos historias, pero reconoce que no da cuenta satisfactoria ni de la forma dialogal del *Coloquio*, "sin precedente en Cervantes", ni de la utilización de perros como interlocutores, lo que, para la crítica, contribuye al oscurecimiento de esa unidad e introduce en las novelas "una complicación innecesaria e irrelevante" (véase art. cit., p. 202). O. Bělyc alega que esta forma pone de manifiesto la desproporción entre el tiempo real en que se generó la materia épica y el tiempo para contarla; se provoca así una tensión artificial, que "forma parte de la elaboración artística de la obra" (véase ob. cit., p. 65). La íntima relación entre las dos novelas es muy bien percibida por R. El Saffar, tanto desde la perspectiva temática como estructural (véase ob. cit., pp. 84-86). No falta, sin embargo, alguna voz discrepante empeñada en defender la independencia mutua entre las dos novelas y la ausencia de vínculos internos (3).

Como es sabido, el personaje-autor justificó la forma coloquial de modo explícito: "Púselo en forma de coloquio por

(2) Joaquín Casaldüero, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Buenos Aires, 1943, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1962, p. 237. Con anterioridad, esta unidad había sido vislumbrada por R. Schevill y A. Bonilla: "esas dos novelas (que más bien constituyen un solo conjunto) figuran..." (Ed. *Novelas ejemplares*, Madrid, 1925, tomo III, p. 397). Una muestra significativa de las reacciones de la crítica ante este problema puede verse en los siguientes trabajos: Frank Pierce, "Cervantes' *Animal Fable*", en *Atlante*, III, 1955, pp. 103-105; Pamela Waley, *The unity of the "Casamiento engañoso" and the "Coloquio de los perros"*, en *BHS*, XXXIV, 1957, p. 202; Oldřic Bělyc, *Análisis estructural de textos hispánicos*, Madrid, Prensa española, 1969, pag. 68; Peter N. Dunn, *Las "Novelas ejemplares"*, en J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley, *Suma cervantina*, London, Tamesis Books, 1973, p. 114; Ruth El Saffar, *Cervantes "El casamiento engañoso" and "El coloquio de los perros"*, London Grant & Cutler-Tamesis Books, 1976, p. 38.

(3) Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, J. Porrúa-Turanzas, 1980, nota en la página 211.

ahorrar de *dijo Cipión, respondió Berganza, que suele alargar la escritura*" (p. 207). Naturalmente, esta alegación del personaje-autor Campuzano no podemos pasarla buenamente a la cuenta del autor implícito. Sabemos que el sector ilustrado de sus lectores reconocería el carácter casi tópico de esta alegación sin mayor dificultad. En realidad otros autores del XVI habían parafraseado con anterioridad el conocido pasaje ciceroniano en que el autor latino, en las palabras liminares, da esta misma razón para justificar la forma dialogal retenida para su *Laelius* o *De amicitia* (4). Resulta sospechoso que Cervantes, al final de su carrera de escritor, sintiera de momento la perentoria necesidad de hacer economías de las fórmulas de delegación de palabra. Debe haber sin duda razones más hondas para la retención de la forma coloquial.

En el juego cervantino de reflejos y contrarreflejos que se realiza al ir descendiendo el relato de un plano a otro, el narrador-autor va a ir plasmando deliberadamente toda la gama de recepción. En la correa trasmisora del relato, el primer narrador habilitado en el interior de la ficción es el Alférez Campuzano, un personaje presentado al lector en visión casi esperpén-

(4) Dice Cicerón en el prefacio :

Eius disputationis sententias memoriae mandavit, quas hoc libro exposui meo arbitratu : quasi enim ipsos induxi loquentes ne "Inquam" et "Inquit" saepius interponerentur : atque ut, tanquam a praesentibus, coram haberi sermo uideretur.

La obra de Cicerón ha gozado de una popularidad casi ininterrumpida desde el siglo XVI hasta nuestros días como texto escolar. Cervantes pudo tener acceso, si no a la fuente latina, por lo menos a autores españoles que habían parafraseado el texto latino de forma análoga ; así, Juan de Valdés justifica el formato de su *Diálogo de doctrina christiana* alegando que le es enojoso repetir "dixo el arzobispo", "dixo el cura", "dixe yo"... "de manera que cada uno hable de por sí ; de suerte que sea diálogo más que tratado" (véase la edición de D. Picart, México, UNAM, 1964, p. 18). A. González de Amezúa asegura que Cervantes lo tomó de Luis Alfonso de Carvalho, *Cisne de Apolo...*, Medina del Campo, J. Godínez, 1602, f. 130 rto. y vto., (en *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1956, vol. I, pp. 93-94). Últimamente se ha aducido otra explicación del pasaje ; se trata de un trabajo que propone al *Calila e Dymna* como modelo de la obra cervantina y, para reforzar esta hipótesis, se afirma : "Las palabras de Campuzano parecen indicar que Cervantes conocía *Calila e Dymna* y deseaba hacer alarde de no seguir el mismo estilo. Pero como tal ostentación era innecesaria... podría deducirse que posiblemente Cervantes quería poner de relieve ciertas coincidencias entre su Coloquio y *Calila e Dymna* (ver Marja Ludwika Jarocka, *El Coloquio de los perros a una nueva luz*, México, UNAM, 1979, pp. 16-17).

tica : sus huesos apenas recubiertos de una piel amarillenta, apoyándose torpemente en su espada ; todo ello contra el marco pétreo del hospital de la Resurrección de Valladolid. El contenido del relato sufre ya desde el comienzo de la enunciación una embestida brutal a consecuencia de la situación contextual en que se produce. La catadura deforme del primer narrador y del contexto se contagia también al relato. Recordemos el ambiente siniestro en que se llevaban a cabo los tratamientos de sudores que la medicina de la época reservaba a los sífilíticos (5). En la densa oscuridad del cubículo y en medio de vapores sudoríferos tiene lugar la **grabación** en la cinta de la memoria de Campuzano. La realización sonora del relato es lo único que capta el primer narrador : se trata, pues, de un relato **exclusivamente oído** a pesar de que el Alférez hace algún vano esfuerzo por implicar también a sus ojos y darnos el contexto situacional :

y es que yo oí y casi vi con mis ojos a estos dos perros, ..., estar una noche, que fue la penúltima que acabé de sudar, echados detrás de mi cama en unas esteras viejas, y a la mitad de aquella noche, estando a oscuras y desvelado... (p. 202).

En realidad la reconstrucción del contexto es obra no de sus ojos sino de su imaginación, como él mismo reconoció candidamente :

oí hablar allí junto, y estuve con atento oído escuchando, por ver si podía venir en conocimiento de los que hablaban y de lo que que hablaban, y á poco vine a conocer, por lo que hablaban, los que hablaban, y eran los dos perros Cipión y Berganza. (p. 203 ; el subrayado es nuestro).

La operación en que se embarca el narrador-transmisor va encaminada a identificar al **sujeto de la enunciación** y al **enunciado**, por la vía inferencial del análisis del discurso. El presupuesto sobre que se funda la conclusión es que el **enunciado** conserva de algún modo las marcas imborrables del **sujeto de la enunciación**.

Hemos subrayado antes la palabra "grabación" para poner de

(5) A. González de Amezúa da una documentadísima información al respecto en su ed. de *El casamiento engañoso y el coloquio de los perros* (Madrid, 1912). Puede verse un resumen bastante completo en la ed. de *Novelas ejemplares* de F. Rodríguez Marín, Madrid, *Clás. Cast.*, 1975, tomo II, p. 200, nota 9.

relieve el carácter mecánico de la función de este primer narrador. Que no se trata de una metáfora "avant la lettre" del procedimiento tecnológico actual de transmisión de mensajes, lo comprobamos de boca del propio Campuzano :

...oí, escuché, noté, y, finalmente, escribí, sin faltar palabra por su concierto... (p. 204) ...como yo estaba tan atento y tenía delicado el juicio, delicada, sutil y desocupada la memoria (merced a las muchas pasas y almendras que había comido), todo lo tomé de coro, y casi por las mismas palabras que había oído lo escribí otro día.
(pp. 206-207 ; subrayado nuestro).

Desde esta perspectiva, vemos que la trivial razón de economizar fórmulas de introducir el diálogo no es la verdadera razón del formato coloquial. La retención de este modelo narrativo viene, a nuestro juicio, imbricada en la naturaleza del relato y en las exigencias del contrato de veridicción. La función de mero transmisor asumida por Campuzano en el relato-marco le imponía la obligación de entregar la conversación de los perros tal cual se produjo. La mínima libertad de insertar formulas introductorias habría dado pie para hacer sutiles intrusiones que desbordarían los límites estrictos de la función trasmisora..

Gracias a la mediación de este narrador-trasmisor logra la instancia enunciativa un desenganche efectivo en cuanto al contenido y la credibilidad del relato. Además, sin salir de este plano narrativo, se desliza subrepticamente la envoltura onírica, que viene a reforzar la problematicidad del relato :

- Yo me recuesto —dijo el Alférez— en esta silla en tanto que V. M. lee esos sueños o disparates.
(p. 208 ; el subrayado es nuestro).

Al finalizar el *Coloquio*, el narrador-autor vuelve puntualmente sobre este cabo suelto :

El acabar el coloquio el licenciado y el despertar el Alférez fue todo a un tiempo.
(p. 339 ; el subrayado es nuestro).

Es decir, el tiempo de la enunciación, que en este caso se identifica con el de la *lectura*, coincide exactamente con la siesta del narrador Campuzano (6).

(6) El enmarque onírico del *Coloquio* ha sido captado y puesto de relieve por muchos críticos en las últimas décadas (véanse p. Waley, *art. cit.*, p. 203 ;

Se trata sin duda de una ingeniosa panoplia defensiva desplegada para amortiguar el escándalo contra la razón que constituye el poner en escena a dos perros para hablar de lo divino y de lo humano ; máxime, teniendo en cuenta que su autor es un celoso defensor de la "verdad" de la ficción y un implacable fustigador de los que no la respetan. Por esta razón, al organizar su artificio narrativo sobre un núcleo que es, como dice Bataillon, una "libérrima mentira", se pone a sí mismo ante una difícilísima prueba (7). En buena parte la escritura del *Coloquio* va a consistir en un ejercicio de "mise en abîme", en escribir una novela sobre cómo se escribe una novela, un tema, como se sabe, recurrente en nuestro autor. "Esta novela [el *Coloquio*] —ha dicho Peter Dunn— es, seguramente, una meta-novela" (8). Si exceptuamos el *Quijote*, según este crítico, ésta es la obra cervantina "más íntimamente comprometida con la experiencia de escribir en sí, en particular al valorar las muy fuertes y ambiguas imágenes de la fantasía" (ibídem). La estrategia de lectura facilitada por el autor para orientar al lector sobre el sistema de "realidad" en que se inscribe la obra, no se agota con el marco onírico y el desenganche de la instancia enunciativa, anteriormente aludidos. La estrategia orientadora repercute en todos los planos de la narración y es coextensiva con toda la trayectoria del relato. Para mayor claridad, puede ser útil hacer un esbozo del esquema de la narración que nos guíe en el análisis : (véase el esquema de la página 125).

En principio observamos que la manipulación de los narradores se lleva a cabo aquí en un sentido inverso al que se sigue en el *Quijote* : mientras que el narrador-autor del *Quijote* se apropia la garantía autenticadora del historiador originario Cide Hamete, en el *Coloquio* se produce un distanciamiento y degradación progresiva de la credibilidad a medida que nos remontamos al narrador testigo de los hechos.

Las estipulaciones de referencialidad, que son objeto de un tratamiento específico y detenido en el relato-marco, van re-

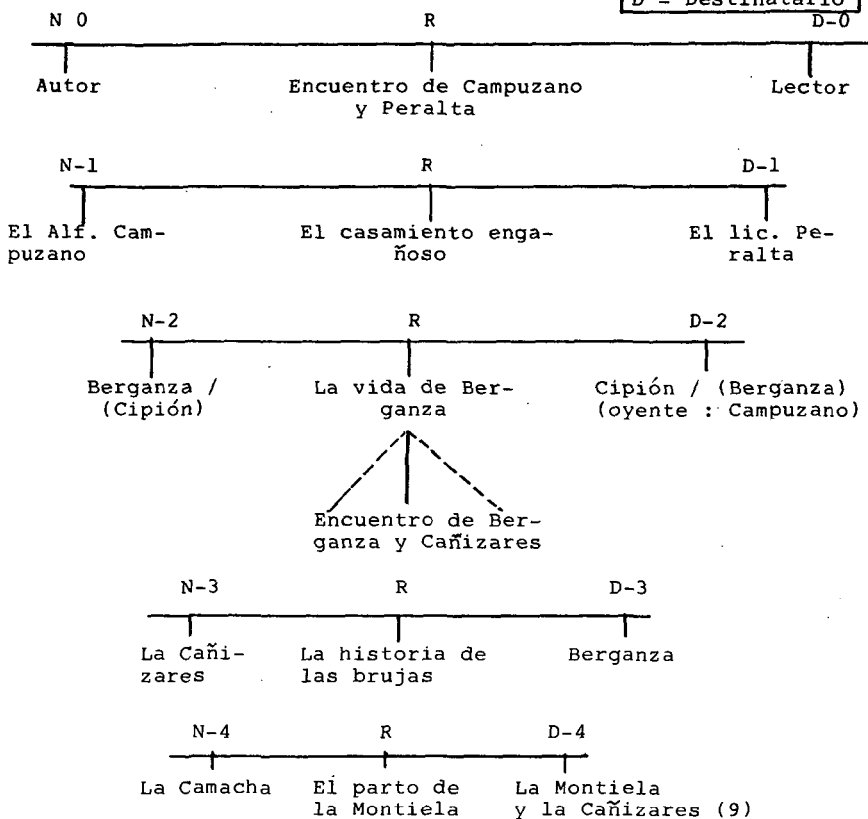
L. J. Woodward, "El casamiento engañoso" y el "Coloquio de los perros", en *BHS*, XXXVI, 1959, p. 82 ; Edward O. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Oxford, 1962, Madrid, Taurus, 1981, pp. 301-307 ; R. El Saffar, ob. cit., p. 85.

(7) Véase M. Bataillon, *Relaciones literarias*, en J. B. Avallé-Arce y E. O. Riley, ob. cit., p. 232.

(8) Art. cit., p. 118.

EL CASAMIENTO ENGAÑOSO Y COLOQUIO DE LOS PERROS

N = Narrador
R = Relato
D = Destinatario



(9) El problema de los narradores y la recepción no ha pasado inadvertido a la crítica postsemiótica (véase Vicente Cabrera, *Nuevos valores de "El casamiento engañoso" y "El coloquio de los perros"*, en *Hispanófila*, XV, 1972,

pitándose en cada plano. Diríamos —aplicando un feliz hallazgo de Martínez-Bonati, el principio de las **reduplicaciones y transferencias**— que las pulsiones activadas en el primer plano se expanden, como en ondas concéntricas, hasta cubrir todos los espacios del relato (10). El N-1 empieza por desplegar todas sus dotes persuasorias para incitar la curiosidad y para lograr de su interlocutor la aceptación del inusual *Coloquio*, es decir, un relato que se sale completamente de los moldes tradicionales. Pero antes el "autor" debe dar pruebas fehacientes de que conoce el oficio, y aquí entra en juego *El casamiento engañoso*: para hacer aceptar lo inusual, lo que no tiene cuño de circulación en el mundo literario, se entrega juntamente un relato conformado según los cánones de la ortodoxia narrativa. Es cierta la observación de P. Waley (ibídem) de que si separamos las dos **novelas**, "they are liable to be found the one pointless, the other formless"; pero, a nuestro juicio, más que, o además de, una "conexión estructural" basada en la unidad temática, hay que destacar la subordinación del *Casamiento* al *Coloquio*: en efecto, la primera es un elemento más que se integra en esa vasta secuencia preliminar encaminada a vencer las resistencias suscitadas por la novedad del *Coloquio*. La declaración de aceptación por parte del interlocutor, el Lic. Peralta, es reveladora a este respecto:

pp. 51-52; R. El Saffar, ob. cit., pp. 67-68; José M. Pozuelos Yvancos, *Enunciación y recepción en el "Casamiento-Coloquio"*, en Manuel Criado de Val, *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, 1981, pp. 426-431.

(10) Después de aludir el crítico a los distintos grados o planos de "locura" en el *Quijote*, introduce el "principio esencial del juego del *Quijote*: el de las **reduplicaciones y transferencias** de planos y funciones. Lo que parece locura en relación a un plano precedente de sensatez, resulta sensatez para un grado superior de locura... El plano sostenido asume las cualidades del que lo sostiene, cada vez que a su turno, se convierte en sostinente de otro. La reduplicación más obvia es la del texto de la historia. Contamos de ellos tres: el arábigo de Cide Hamete, su versión fiel por el traductor anónimo de Toledo, y, finalmente, la paráfrasis que nos presenta el narrador-autor. Los privilegios de la narración original se transfieren a la que tenemos ante nosotros... Otra reduplicación, que sugiere un juego de espejos hacia el infinito, es el de las ficciones leídas o contadas por los personajes de la ficción cervantina, en especial, la inclusión de la primera parte como objeto dentro de la segunda..." (Félix Martínez-Bonati, "*El Quijote*": *juego y significación*, en *Dispositivo*, III, 1976, pp. 322 y ss).

- ...de muy buena gana oiré ese coloquio, que por ser escrito y notado del buen ingenio de señor Alférez, ya le juzgo por bueno. (pp. 205-206 ; el subrayado es nuestro).

El N-2 (Berganza), en el siguiente plano, reinicia de nuevo la operación de provocar el interés y obtener la adhesión de su interlocutor Cipión al cuento de su misterioso origen. A lo largo del *Coloquio* va Berganza sembrando veladas o patentes alusiones al episodio climático de la Cañizares, con el resultado de un prolongado "suspenso" (p. 215, 230, 235 y 281). En el siguiente escalón vemos al N-3 (la Cañizares) echar mano de un ritual iniciático para preparar la revelación del gran secreto :

Hijo Montiel, vente tras mí y sabrás mi aposento, y procura que esta noche nos veamos a solas en él, que yo dejaré abierta la puerta ; y sabe que tengo muchas cosas que decirte de tu vida y para tu provecho... Llegóse, en fin, el punto de verme con ella en su aposento, que era oscuro, estrecho y bajo, y solamente claro con la débil luz de un candel de barro que en él estaba ; atizóle la vieja, y sentóse sobre una arquilla, y llegóme junto a sí... (pp. 288-289 ; el subrayado es nuestro).

Finalmente, el N-4 (la Camacha) aprovecha la irresistible fuerza de la situación para transmitir su mensaje llamando a la MontIELa junto a su lecho de muerte.

Puesto que la "verdad" del relato está en función de la naturaleza de la historia y de la credibilidad de los narradores, observamos cómo, a medida que a través de los distintos peldaños nos remontamos a la fuente última, se van infiltrando informaciones demoledoras sobre la fiabilidad de los narradores. El juicio que da el discreto Cipión de los que a esta condición suman la de actores, es devastador : "*la Camacha fue burladora falsa, y la Cañizares embustera, y la MontIELa tonta, maliciosa y bellaca*" (p. 311). La concordancia de la calificación de la Cañizares con la propia confesión de la narradora es un aval sólido de la objetividad de este juicio.

En cuanto a los destinatarios en las distintas fases de la transmisión, se manifiesta de nuevo la manipulación por parte del autor. Hay una gama de reacciones que van desde la credulidad, casi sin reserva, que presta Berganza a las informaciones brujeriles, hasta la actitud del licenciado Peralta, que es sin duda la privilegiada del autor : "*yo alcanzo el artificio del Coloquio y la invención, y basta*" (p. 340 ; el subrayado es nuestro). Entre estos dos extremos se sitúan las recepciones de Campuzano y Cipión, de aceptación y rechazo, respectivamente. En el caso de Campuzano, ya hemos visto cómo insta y presiona al licenciado ;

su posición se resume en sus propias palabras : "doy por bien empleadas todas mis desgracias, por haber sido parte de haberme puesto en el hospital donde vi lo que ahora diré..." (p. 201). No obstante, para no enajenarse a su interlocutor, accede a dar de lado esta espinosa cuestión aceptando hipotéticamente la actitud del licenciado :

Pero puesto caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparate, ¿ no se holgará vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron ?
(p. 205 ; el subrayado es nuestro).

El D-2 (Cipión) quiebra en este episodio su habitual línea de comportamiento en la forma de escuchar las peripecias de su congénere : por primera vez presta oídos sin rechistar a las extensa tirada de Berganza ; ante las inquietantes revelaciones que se desprenden del relato, renuncia a sus acotaciones puntillosas e incluso pierde su constante obsesión por el tiempo que se le escapa. Un personaje tan dado a interrumpir la intervenciones de Berganza cae inesperadamente en una especie de pasmo ; en realidad su reacción no se produce sino cuando el narrador está ya embarcado en el episodio de los gitanos. Diríamos que el relato, que ha seguido un sendero difícil de ascenso y descensos, llega aquí justo al borde del abismo. El gran manipulador que tira de los hilos tiene que intervenir para que no se desborde, y vuelva al terreno seguro. Cipión es el personaje a quien se le encomienda esta misión. Saliendo de la estupefacción en que las revelaciones de Berganza lo habían postrado, por una vez toma la palabra, no para hacer una breve apostilla sino para hacer un detenido análisis de las informaciones de las brujas. Excepcionalmente se intercambian aquí los papeles que de mutuo acuerdo se habían asignado al principio del coloquio : ahora es Berganza quien tiene que escuchar. El objetivo del discurso de Cipión es tomar distancia y definir su posición de rechazo de lo que acaba de oír. Para él "*todas estas cosas y las semejantes son embelecados, mentiras...*" (p. 309). Como argumentación, y para disuadir a su compañero de su fatua credulidad, examina según las clásicas vías del método exegético el enigma en verso en que la Camacha vaticinó la recuperación de la figura humana para los hijos de la Montiel. Ni en el sentido alegórico ni en el literal se tienen en pie los versos de la Camacha. Hay en la diatriba de Cipión un dato muy significativo que revela la mano del autor y que vuelve a focalizar el tema de la metanarración : en efecto, Cipión reconoce que si se deja avanzar al relato por el camino marcado en las "profecías" de la Camacha, terminaría confundándose con "las consejas o cuentos de viejas, como aquellos del caballo sin cabeza, y de la varilla de virtudes, con que se entretienen al fuego las dilatadas noches de invierno". Nada más lejos del designio del

autor. Ya en la secuencia inicial había rechazado meridianamente los modelos fabulísticos y el del cuento popular :

- ¡ Cuerpo de mí ! —replicó el Licenciado—. ¡ Si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el del Isopo, cuando departía el gallo con la zorra, y unos animales con otros !

- Uno delllos sería yo, y el mayor —replicó el Alférez—, si creyese que ese tiempo ha vuelto...(p. 205).

Estamos, pues, ante otra práctica de la **reduplicación** mediante la cual el autor da un golpe de timón y devuelve el relato a su cauce natural. No obstante, para no cerrar salidas a la imaginación, el autor, recurriendo a su predilecto juego de afirmación-negación, va a hacer al escéptico y razonador Cipión evocar, aunque sea irónicamente, la hipótesis contraria : remata los insultos dirigidos a la Montiel que citamos más arriba, con un "con perdón sea dicho, si acaso es nuestra madre de entrambos, o tuya ; que yo no la quiero tener por madre". Por el mismo procedimiento el crédulo Berganza, dando por bueno el razonamiento de su interlocutor, invierte aparentemente su posición :

...de lo que has dicho vengo a pensar y creer que todo lo que hasta aquí hemos pasado, y lo que estamos pasando, es sueño, y que somos perros...
(p. 312 ; el subrayado es nuestro).

Recordemos que también en la secuencia inicial se moldeó cuidadosamente el encuadre onírico. En buena lógica tendríamos, por tanto, aquí el sueño de un sueño, lo que anularía el primer encuadre, como la segunda negación neutraliza a la primera ; pero no se trata de lógica a secas sino de la lógica de una creación artística, y creemos que la **reduplicación**, lejos de desarticular el designio inicial, viene justamente a corroborarlo.

También en los planos en que las brujas asumen la función narradora aparece una variante **reduplicativa** ; no se trata estrictamente de un soporte onírico, pero sí de alguna manera equivalente : "Hay opinión que no vamos a estos convites [los encuentros orgiásticos con el "cabrón"] sino con la **fantasía**..." (p. 296). Más adelante insiste de nuevo la Cañizares : "...y quedamos tendidas y desnudas en el suelo, y entonces dicen que **en la fantasía pasamos** todo aquello que nos parece pasar verdaderamente" (p. 302 ; el subrayado es nuestro). En este mismo plano hay también una réplica de la función **transmisora** del N-1 : "Esto [los versos proféticos] dijo la Camacha a tu madre al tiempo de su muerte, como ya te he dicho. **Tomólo tu madre por escrito y de memoria, y yo lo fijé en la mía**..." (p. 294 ; el subrayado es nuestro).

En el episodio final asistimos a una inversión especular del escenario y la acción que precede al comienzo de la novela: Estamos de nuevo en el interior del hospital; no es de noche pero es la hora de la siesta, y las ventanas están cerradas. "En cuatro camas apareadas" yacen cuatro enfermos, víctimas, como Campuzano, "de esa plaga intolerable" que "puebla los veranos todos los hospitales". Debajo de una de ellas está agazapado Berganza, esta vez en calidad de oyente, para **transmitirnos** las ensañaciones desquiciadas de unos seres humanos que, ellos sí, están fabricados de la sustancia del tejido social.

Las mismas actitudes divergentes que, en una "dimensión cognoscitiva", han ido perfilándose con respecto al enigma de la identidad de los perros, se nos ofrece, en visión concentrada, por parte del público que presencia el desenlace espectacular del episodio de la Cañizares. Esta vez las actitudes se proyectan no sólo en una "dimensión cognoscitiva" sino también en la "dimensión pragmática" (11). Al despertar la vieja y verse desnuda fuera de su aposento, mordida y expuesta a los ojos de la muchedumbre, hunde sus uñas en el cuello del perro sabio dispuesta a estrangularlo; éste logra escabullirse, la ase de las "fal-das de su vientre" y la zamarrea; "ella daba voces que la librasen de *los dientes de aquel maligno espíritu*". Las palabras de la vieja resumen la historia de una transformación: "los dientes" pertenecen a la apariencia formal de perro; "maligno espíritu" pertenecen a la esencia de demonio. El público, como en el teatro, trata de establecer la relación entre la acción que ve y las pa-

(11) Tomamos estos conceptos de A. J. Greimas, que los utiliza profusamente en su *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976, especialmente en pp. 196-199. Es nuestro deber aclarar que los usamos en sentido lato y no en el sentido estricto greimasiano. Así, pues, la larga lucubración sobre la naturaleza de los perros, lejos de ser un pretexto puramente instrumental para lanzar sin riesgos un discurso sobre la maldad y el engaño humano, se constituye en elemento recurrente y en eje sobre el que se monta el *Coloquio*. En realidad, como hemos señalado anteriormente, el debate se abre ya en el relato marco (ed. cit., pp. 202-206) y se reanuda en todas las etapas de la transmisión. Como enigma que es, ha sido tratado hasta aquí por los sucesivos contendientes como objeto de búsqueda intelectual, es decir, en su "dimensión cognoscitiva". En este punto del relato, la contienda salta a la plaza pública y se convierte en una confrontación que desborda los límites estrictamente racionales del debate, sustituyéndose las palabras por acciones, es decir, pasando a una "dimensión pragmática".

labras que pronuncia el personaje. La interpretación no es unánime : "Con estas razones de la mala vieja creyeron los más que yo debía ser algún demonio", y reaccionan en consecuencia, o echando mano de remedios sobrenaturales, o tomando las debidas distancias : "unos acudieron a echarme agua bendita ; otros no osaban llegar a quitarme". El remedio no se revela eficaz ; la tenaza de los dientes del perro sigue haciendo presa en el cuerpo de la vieja. Reclaman un remedio ritual de envergadura : la exorcización. Pero otros interpretan la acción de otra manera : "mi amo [el atambor]... se desesperaba, oyendo decir que yo era demonio. Otros, que no sabían de exorcismos, acudieron a tres o cuatro garrotes, con los cuales comenzaron a santiguarme los lomos". Este remedio resulta efectivo : "escocióme la burla, solté la vieja, y en tres saltos me puse en la calle, y en pocos más salí de la villa". Un tropel de muchachos que lo persiguen por las calles se muestra igualmente dividido : " ; Apártense ; que rabia el perro sabio !" —gritaban unos—. Otros decían : " ; No rabia, sino que es demonio en figura de perro !". La fulminante desaparición viene a darle la razón a estos últimos : "Dime tanta priesa a huir y a quitarme delante de sus ojos, que creyeron que me había desaparecido como demonio".

*
* *
*

Con nuestras reflexiones hemos intentado explicar el porqué del modelo narrativo del *Coloquio* y la evidente anomalía de juntar en una obra dos relatos formalmente tan dispares. Fundar la conexión estructural de las dos *novelas* en la unidad temática (el engaño, la maldad humana) constituye un hallazgo, pero deja irresuelta la cuestión. Hemos visto cómo el modelo retenido para el *Coloquio* obedece a exigencias de la veridicción, y se basa en la necesidad de conseguir el desenganche de la instancia enunciativa. Puesto que la materia prima de que se parte, está constituida por una historia increíble de por sí, es necesario *invertir* fuertemente sobre la forma de la expresión para poner a flote el relato y para mantenerlo en el derrotero marcado. La disparidad formal del *Casamiento* se justifica funcionalmente al quedar inscrito en la secuencia inicial del *Coloquio* : la entrega de este relato constituye, en manos del personaje-autor, **el objeto de cambio** para hacerse aceptar la audacia narrativa del *Coloquio* ; es decir, presenta una prueba **tradicional**, una narración al estilo italiano, de su "savoir faire" narrativo, que le allane los obstáculos suscitados por el relato aconventional. Quedan, por consiguiente,

integrados ambos en una unidad superior cuya coherencia se funda en la subordinación del primero al segundo.

A nuestro juicio, traspone el autor, en el universo de la ficción las relaciones dialécticas autor-lector vigentes en su entorno socio-cultural. Hemos asistido en los diferentes planos al desarrollo de diversas convenciones de referencialidad orientadas, no sólo a una lectura privilegiada, que la hay, sino a facilitar tantas lecturas cuantos tipos de lectores puedan embarcarse en su descodificación (12).



CARRASCO, Félix. El "Coloquio de los perros" : Veridicción y modelo narrativo. En Críticoñ, (Toulouse), 35, 1986. p. 119-132.

Resumen. En este trabajo se vuelve sobre el archidebatido nexo entre el Coloquio y el casamiento engañoso. Se propone como clave del problema la anomalía formal del Coloquio. El modelo retenido para éste responde a exigencias de la veridicción y se basa en la necesidad de conseguir el desenganche de la instancia enunciativa : el carácter increíble de la historia obliga a tomar toda clase de precauciones para poner el relato a flote y mantenerlo en su derrotero. Entre estas precauciones hay que colocar El Casamiento ; en efecto, la entrega de este relato, por la mediación del autor vicario Campuzano, se constituye en el objeto de cambio para hacer aceptar la audacia narrativa del Coloquio. Ambos relatos constituyen una unidad superior cuya coherencia se funda en la subordinación del primero al segundo.

Résumé.

Dans cet article on revient sur la question souvent soulevée du lien entre El casamiento engañoso et le Coloquio. Le présent travail propose de considérer l'anomalie formelle du Coloquio comme clé du problème. Le modèle narratif retenu répond aux exigences de la veridiction et il se base sur la nécessité d'atteindre le débrayage de l'instance énonciatrice : le caractère incroyable de l'histoire oblige à prendre toute sorte de précautions pour maintenir le récit à flot et lui permettre de suivre son cours. Parmi ces précautions, il faut placer le Casamiento ; en effet, la livraison de ce récit, par la médiation du personnage-auteur Campuzano, se constitue en objet d'échange pour faire accepter l'audace narrative du Coloquio. Les deux s'intègrent dans une unité supérieure dont la cohérence se fonde sur la subordination du premier au second.

(12) Me refiero a la práctica bien enraizada en el Siglo de Oro —y antes— de pensar en un lector ideal capaz de desentrañar el mensaje de un texto ambiguo y en toda la gama de lectores eventuales menos competentes.

Summary.

This article deals once more with the polemized nexus between the Coloquio and El casamiento engañoso. It is proposed that the key to the problem lies in the Coloquio's formal anomaly. Its narrative model responds to the exigencies of the veridiction and is based on the need to achieve the disentanglement of authorial accountability. The incredible nature of the story requires that all kinds of precautions be taken to put afloat the narrative and to hold it in course. El casamiento must be placed amongst these precautions ; thus, the delivering of this conventional novella, through Campuzano's vicarial mediation, becomes the **exchange object** to make acceptable the narrative audacity of the Coloquio. Both are integrated in a superior unity whose coherence is founded on the subordination of the former to the latter.

