

Diálogo permanente con lo fantástico: Cervantes, Guimarães, Galmés

La herencia de estos originarios relatos se fue escindiendo, diversificándose. Y en lo que hace a la forma estrictamente narrativa, la Historia heredó el contar los sucesos tenidos por verdaderos o, hablando con mayor precisión, sucedidos realmente. Mientras que las leyendas, las fábulas y los mitos y su sucesora la novela renuncian a la credibilidad, mas no del todo. Renuncian a que lo que relatan sea tenido por cosa de todos los días, mas no a que sea creído como cosa de un modo o de otro, cierta y verdadera. Se trata, por lo visto, de otra especie de verdad.

M. Zambrano

Tradición y ruptura¹ son dos conceptos que coexisten en el ámbito del arte desde siempre, incluso cuando se trata de imitar (precepto este predilecto de los clasicismos). Hacerlos coincidir en el 1616 puede resultar algo arbitrario sin la concurrencia de ciertos azares: Shakespeare, Cervantes, el inca Garcilaso, y ese viraje que llamamos Barroco y que es un cambio radical en la mirada y expansión y mestizaje en el mundo hispánico. Resultaría interesante, pienso, hacer de esos dos conceptos uno solo, obligado más que solidario. Una especie de *tradiptura* que justificaría continuidad y cambios y figura del infinito libro de la literatura. Tradición, traición, traducción, traslación, transporte, transformación, transacción (lo mismo pero otro, como el pan y el vino en la ceremonia). Y un largo etcétera dominado por el múltiple cambio de lo igual: un tejido complicado y complejo.

Es precisamente a partir del Renacimiento en que lo viejo y lo nuevo se implican en un diálogo enriquecedor y constante. Arnold Hauser lo explica así:

[...] la situación especial, única hasta entonces, en la que a partir de ahora se encuentra el artista, queda explícitamente de manifiesto en su lealtad, dividida entre el pasado y el presente, entre la tradición y la renovación, entre formas impuestas y libremente adquiridas. (p. 356)

1616 puede representar el punto álgido de este encuentro de corrientes, un año de coincidencias y de nuevos gustos que han de considerarse un quiebro, una mirada nueva. Poco importa que el libro de Copérnico se sume al *Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum* y comiencen los problemas de Galileo con la Iglesia: *Eppur si muove*.

El neologismo (*tradiptura*) afirma que, desde la picaresca (que representa la vuelta de la narración a la realidad inmediata) hasta nuestros días, hay más continuidad que cambio². Para llegar al *Ulysses* o a Faulkner se hará necesario un

¹ Tradición y ruptura pueden resultar aptos para el trabajo intelectual, pero resultan incapaces por sí solos para definir obras, períodos o autores.

² Para reconocerlo resultará de interés recordar entre otros casos literarios a Moll Flanders, Joseph Andrews (*written in imitation of the manner of Cervantes author of Don Quixote*, tal como lo explica Fielding en la portada del libro), Huckleberry Finn o Buck (el perro de *The Call of the Wild*, que pasa por la mano de varios amos); cualquiera de estos ejemplos antes que el ejercicio

repertorio más amplio de técnicas más acordes con los retorcimientos de la conciencia del individuo y de su visión cada vez más segmentada de la realidad. Pero el diálogo al que aludo no ha variado en lo básico.

La picaresca ya se anunciaba por medio de transmigraciones y metamorfosis en la Roma decadente; la complicación del mundo interior y exterior del individuo no hicieron más que cavar en el mismo terreno para conseguir al personaje cobarde, cínico, ruin, enfermo, aislado o perdido de la literatura del siglo XX. No debe de llamar la atención que Héctor Galmés abra *Las calandrias griegas* con un epígrafe tomado de *El asno de oro* y se presente con un sosias colaborador y alguna que otra transmigración. Tampoco es raro ver el *Quijote* en otras mil obras, y mil obras en el *Quijote*. Bien es verdad que el caso de Pierre Menard es muy diferente al de Fielding, Dickens, Dostoiowski, Flaubert, Montalvo o del mismo Galmés³.

Asistimos en el tiempo de Cervantes a cambios extraordinarios, radicales (experiencias límite, podrías llamarlas hoy): el borracho se despierta en palacio convertido en emperador (en *El natural desdichado*, de Agustín de Rojas); otro tanto le pasa a Sly en *The Taming of a Shrew*, de Shakespeare, que se levanta convertido en noble, algo que también le ocurre a Segismundo en *La vida es sueño*. Pero no empiezan ahí las transformaciones (pactadas con la realidad del espectador) y los cambios bruscos y desconcertantes o graciosos como en el caso de Lanzadera (o Canilla), en *A Midsummer's Nighth Dream*, a quien Puck ha puesto una cabeza de burro.

La obra de Ovidio no hace más que repetir una costumbre arraigada en las manifestaciones religiosas y que encaja perfectamente en el pasado con la mitología. Hay metamorfosis en *La Odisea*, en los dioses con aspecto animal de los egipcios; los espíritus viven en ciertos animales, y en el oriente las almas hacen un recorrido metempsíquico. Cristo resulta de una metamorfosis del cordero sacrificial de los tiempos remotos para una nueva religión que pone al día la vieja.

Y también hay cambios, más o menos aparentes, disfraces y engaños, dentro y fuera del ámbito del carnaval.

El término metamorfosis se entiende como la transformación de algo en otra cosa. Hay dos maneras, dice la RAE: mudanza que hace alguien o algo de un estado a otro, como de la avaricia a la liberalidad o de la pobreza a la riqueza; y cambio que experimentan muchos animales durante su desarrollo, y que se manifiesta no solo en la variación de forma sino también en las funciones y en el género de vida.

La metamorfosis que me interesa tiene un antecedente fundamental en *El asno de oro* cuando la transformación origina un viaje a través de muchos amos (lo mismo que ocurre en el *Lazarillo*, en *The Call of the Wild*). En estas últimas no hay metamorfosis propiamente, son los personajes y los ambientes que rodean al perro Buck los que cambian. El aspecto importante y general de esta mudanza común a estas estas obras es la aventura que propicia; aventura que puede entenderse como viaje que puede ser también *magia*, *transfiguración*, *transmigración*. Es un cambio brusco, drástico, de una materia en otra que puede

llamado *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, que Camilo José Cela escribe 1944.

³ Varias de las poco secretas relaciones de Galmés con el *Quijote* aparecen destacadas en la ponencia "*Final en borrador* de Héctor Galmés o las puertitas del señor López", de Lucía Bruzzoni, para el V Congreso de Aplu (2007).

provocar (en el personaje, en el lector) pavor, angustia, risa, reflexión o repugnancia o todo ello junto como en *La metamorfosis* de Kafka.

Por la puerta entornada de lo fantástico (según la aproximación cortazariana) no se ve esta vez el unicornio, más bien cambiamos *el asedio que el determinismo hace del hombre* (p. 52) por un viaje lacerante o una transformación infausta⁴.

Tanto la metamorfosis como el viaje (juntos ya en el libro de Apuleyo) reaparecen en Cervantes, Shakespeare, Calderón, y resulta de enorme frecuencia en la sátira, cuyo eco amplificado no es difícil rastrear en la obra de Héctor Galmés. Viaje y metamorfosis, vienen determinados por la necesidad de acción y cambio; son (como señala Greimas, siguiendo a Souriau) una poderosa fuerza motora, creadora de aventuras. Ahí están las cruzadas, los caballeros andantes, don Quijote. Búsqueda, huída, evasión, vuelta, como explica Cirlot⁵.

El viaje puede llevar del anonimato a la celebridad, de la normalidad a la locura, junta mito e historia. Cambian cronotopos, se repiten acciones y lenguaje figurado (alusiones a la realidad): y, si queremos encontrar reincidencias, observemos que en *Las mil y una noches* hay un caballo de madera, lo hay también en *La Ilíada*, en el *Quijote* y entre los juguetes infantiles. Sin olvidar el de cartón que sueña el niño de Antonio Machado.

La *Odisea* (que es un viaje de regreso) remite al *Ulysses* dublinés, que se apropia del concepto reduciéndolo a una inmersión en mundos individuales, a partir de una breve ruta (hoy, ejercicio de simpatizantes y señuelo de cultura institucional). Julio Cortázar, que ha diseñado una ruta parisina más íntima y secreta con un dibujo difuso en *Rayuela*, creó una idea de viaje bien más original en *La vuelta al día en ochenta mundos* y en *Último round*. El viaje aquí es abierto y desestructurado (como si el movimiento se debiera exclusivamente al azar, concepto eternamente bajo sospecha) y no hay protagonista. Se trata de situaciones dispares que, como algunas composiciones musicales modernas, muestran una mínima unidad en común, lo que señala tímida o escondidamente, una línea parental. *Historias de cronopios y de famas* y *Un tal Lucas* repetirían viajes más ortodoxos en cuanto a su estructura, pero no necesariamente mejores.

Persiles es también el *homo viator* que actualiza el camino de Dante en la *Commedia*. Persiles llega a Roma y se casa: el sacramento no solo acaba con las aventuras (y da fin a la novela) sino que propone en la vicaría del Paraíso el arreglo total de la vida mundana, con el referente y las garantías de los valores eternos que garantizan la salvación del alma y el imperio de una doctrina.

En *Las calandrias griegas* Adonis viaja también; sus andanzas acaban en *Trago de Sombra*, un lugar emblemático⁶ en donde deberá enfrentarse a la soledad y al vacío de su vida. Este parece que va a llenarse con la escritura y razona: *Empezar por las crisis de adolescencia, es bastante cursi, me parece. Quizá por la corrida de toros: la primera vez que vi morir a alguien* (p. 248), pero tanto su

⁴ Toda suspensión of disbelief obra como una tregua en el seco, implacable asedio que el determinismo hace del hombre. En esta tregua, la nostalgia introduce una variante en la afirmación de Ortega: hay hombres que en algún momento cesan de ser ellos y su circunstancia, hay una hora en que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio. *Último round* (p. 52-3).

⁵ *Diccionario de símbolos*, p. 598 y ss.

⁶ No es el único lugar mítico creado en la narrativa galmesiana. No es menos importante la *Ciudad Celeste* de *Necrocosmos* o *Colodra y Domus Nebulae* de *Final en Borrador*.

adolescencia como la corrida de toros ya están en el libro, ya son por lo mismo literatura. ¿El libro dentro del libro?: metaliteratura, entonces.

Ver al pintor de *Las meninas* en *Las meninas* es menos espectacular (¿debería serlo?) que descubrir la presencia de Monipodio en *El Coloquio de los perros*. Se trata de un recurso que juega con otros varios, como la inclusión de la primera parte del *Quijote* en la segunda, o la presencia de un personaje del *Quijote* de Avellaneda. Esta novedad no parece ajena al descabellado intento (genialidad, le llama Balzac) de copiar la realidad francesa (finales del XVIII, principios del XIX) que obliga al novelista, que trabaja en obras nuevas, a revisar todo el material anterior al 1834 para poner en relación unas novelas con otras; es decir, unos personajes con otros, unas acciones con otras, como en la vida misma.

Literatura y vida se (con)funden o dicen (con)fundirse. Pero en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* hay más porque es un buen ejemplo en el uso de técnicas narrativas y de riqueza temática⁷. Tampoco este recurso le es ajeno a Galmés: el profesor Goroztiaga aparece en dos de sus novelas ampliando el mundo de la ficción y ampliando también el círculo hermenéutico donde el lector, en buena medida, está preso. Este fenómeno recurrente, además de avalar el concepto de continuidad (tradición), muestra que la fantasía puede abarcarlo todo (como el desconcertante “Ud. está aquí”, en el mapa callejero) y que la ironía es capaz de hacernos cambiar de realidad sin haber salido de la misma. Es una manera nueva de entender la literatura.

Entre *El coloquio de los perros* (de Cervantes) y *Conversa de bois* (de Guimarães Rosa) existen distancias, sin duda, pero también parentescos innegables: hay un cuento contado en el propio texto, una realidad puesta en duda y cuya clave es la fantasía o, si se prefiere, la creación de un mundo fantástico donde los animales hablan y piensan. En el cuento de Cervantes los perros hacen críticas, pero también critican la crítica, se preguntan sobre ella y el derecho a hacerla, y también se examina la verosimilitud (lo que va a contar el alférez Campuzano *es lo que ahora ni nunca vuesa merced podrá creer ni habrá persona en el mundo que lo crea* (p. 118)). El cuento de Guimarães Rosa se inicia prácticamente de la misma manera (un personaje le cuenta a otro una historia en la que los bueyes hablan):

—Ora, ora!... Esses é que são os mais... Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar un caso acontecido que se deu.

—Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentando ponto e pouco...

—Feito! Eu acho que assim até fica mais merecido, que não seja⁸. (p. 303)

El que aquí oye (y representa al Alférez que lee en el cuento de Cervantes) piensa hacer literatura del cuento, quizá porque como se muestra en seguida es una persona culta.

⁷ Hay mucho material sobre estos textos. Una buena síntesis puede encontrarse en el artículo de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo de *La Gran Enciclopedia Cervantina*.

⁸ “—Bueno, bueno!... Esos son los que más. El buey no para de hablar. Hasta le puedo contar un caso que pasó de verdad.

—Solo si me da permiso para contarlo de otra manera, adornado y ampliado un poquito...

—¡Hecho! Pienso que así hasta resulta mejor. Faltaría más.” (La traducción es mía.)

Pero la historia se cierra con un hecho oscuro, difuminado. Se trata de la muerte de un hombre, vista como fatalidad justiciera, con la colaboración de los animales y otras fuerzas escondidas.

Es, sin duda, el juego⁹ uno de los aspectos cruciales del *Coloquio de los perros* (gracioso compendio de la narrativa de a pie) que sirve para vehicular la crítica y para actualizar un discurso y que se mueve constantemente entre la sátira y el humor¹⁰, mostrando una cara sin abandonar la otra. El lenguaje señala la realidad, la cita con palabras nuevas (y esto ocurre tanto en la fábula tradicional como en las parábolas de Cristo), pero para entender el cuento (la literatura en general) hay que suspender el estricto sentido de la realidad. La literatura está hecha de palabras. Esto dice el alférez del cuento:

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. 120-21)

¿No se *holgará* el lector de consumir literatura, narrada o dialogada? Es la pregunta de un escritor en la madurez de su oficio. Asistimos a un curioso juego de espejos donde lo que es, no lo parece; y lo que no lo parece, es, resultando, al final, todo literatura. Hay narración dentro de la narración, un tejido infinito como ***Las mil y una noches***.

Antes de la conversación de Cipión y Berganza, hay otra historia que comienza con una doble mentira (quien dice que tiene, no tiene —el alférez—; quien dice que es, no es —Estefanía de Caicedo—) y continúa con el diálogo de los perros, que el soldado dice haber oído. Los perros, que razonan como personas respecto al bien y al mal, al engaño y la brujería, se sienten ellos mismos partícipes de un encantamiento (¿Se trata de otro engaño? ¿Pueden hablar los perros? ¿Existe eso que llamamos brujería?)¹¹ El que cuenta su historia es

⁹ Escribe Johan Huizinga: *Se ha creído poder definir el origen y la base del juego como la descarga de un exceso de energía vital. Según otros, el ser vivo obedece cuando juega a un impulso congénito de imitación o satisface una necesidad de relajamiento, o se ejercita para actividades serias que la vida le pedirá más adelante o, finalmente, le sirve como un ejercicio para adquirir dominio de sí mismo. Otros todavía buscan su principio en la necesidad de poder algo o de efectuar algo, o también el deseo de dominar o de entrar en competencia con otros. Hay todavía quienes lo consideran como una descarga inocente de impulsos dañinos, como compensación necesaria de un impulso dinámico orientado demasiado unilateralmente o como satisfacción de los deseos que, no pudiendo ser satisfechos en la realidad, lo tienen que ser mediante ficción y, de este modo, sirve para el mantenimiento del sentimiento de la personalidad. Homo ludens*, p. 33.

¹⁰ No se puede olvidar que uno de los temas principales del cuento-novela es la crítica desde el punto de vista ético. [...] *dijo un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir, que señales, y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga reír mucho, si mata a uno. Y si puedes agradar sin ella, te tendré por discreto* (p. 130), dice Cipión.

¹¹ Estas preguntas no debieran levantar sospechas pues explica Julio Caro Baroja en ***Las brujas y su mundo***: [...] *tuve ocasión de hablar con personas ya ancianas (nacidas entre 1850 y 1860) [...] que creían, a pies juntillas, en la facultad adscrita a ciertos seres humanos de transformarse en animales, de volar o de llevar a cabo ciertos actos de los que, en bloque, solemos llamar (sin saber por qué a veces) hechiceriles.* (p. 8) Tampoco está de más recordar que James I de Inglaterra

Berganza, quien, según una bruja, es hijo de una colega que, a su vez, ha sido hechizada para que pariera un perro.

Los autores que menciono se mueven en un universo fantástico, sin apartarse de la vida y sus valores. Esto enseña *El coloquio de los perros*, de Cervantes, *Conversa de bois*, de Guimarães Rosa, y algunos nudos temáticos representativos de la corta obra de Héctor Galmés.

También en *Conversa de bois* (del libro *Sagarana*) hay filtros, y esa ventana por la que miramos los hechos (escasísimos) no se abre a la claridad sino, bien al contrario, nos lleva a un mundo semirreal, cuasi onírico, en donde conversan los bueyes y discurre el *menino guia*, o Tiãozinho. También aquí se debaten, más o menos subrepticamente, conceptos narratológicos: ¿cómo se puede contar una muerte que se quiere y no, y el mandato de una justicia que quizá debería imperar? En el inicio encontramos a Manuel Timborna contándole *um caso acontecido que se deu* (p. 303) (“un caso que pasó de verdad” — traducción mía—) a un interlocutor que propone recordarlo de manera distinta: *enfeitado e acrescentado ponto e pouco* (p. 303) (“adornado y ampliado un poquito” — traducción mía—). Aunque no se pone en tela de juicio la capacidad que tienen los bueyes de hablar el portugués de Minas Gerais, sí que aparecen los dos puntos de vista a los que me refiero. En este cuento el narrador está desdibujado, difuminado desde el comienzo.

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre sí e com os homes, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali e em toda a parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer filhode Deus?!

—Falam, sim senhor, falam! ...afirma o Manuel Timborna [...] (p. 303)¹²

“*Isso não é de hoje*” (p. 303) (“Eso no es cosa de hoy” —traducción mía—), contesta el interlocutor, que es culto, y agrega una frase latina *Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!* (p. 303)¹³. Se trata de un verso de *Las Geórgicas*, de Virgilio, que remite a una situación extraordinaria en la cual hablan las bestias (pecudesque locutae); pero no es este quien narra sino un hombre de pueblo, dueño de la lengua local y de las historias. Este hombre concuerda con la intención del interlocutor de recontar *el caso* de manera diferente, por eso responde “Hecho. Pienso que así hasta resulta mejor, faltaría más” (p. 303).¹⁴ Y aquí hay que entender la importancia de volver a contar, que es el mismo caso de repetir y cambiar (la *tradiptura*). Y allí principia la narración: *E começou o caso, na endruzillada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro* [...] (p. 304) (“Y

escribió un libro llamado *Daemonology*. Fue en el año 1597, por los tiempos del *Macbeth*, de Shakespeare, donde todos saben que aparecen tres brujas.

¹² “Que ya hubo un tiempo en que ellos conversaban, entre sí y con los hombres, es cierto e indiscutible, pues está bien comprobado en los libros de hadas. Pero hoy en día, ahora, ahora mismito, aquí, ahí, allá y en todas partes, ¿podrán hablar y ser comprendidos los bichos, por ti, por mí, por todo el mundo, por cualquier hijo de Dios?

—¡Hablan, sí señor, hablan!... —afirma Manuel Timborna [...]” (La traducción es mía.)

¹³ *También se oyó muchas veces una gran voz en medio de los callados bosques y se vieron al anochecer pálidos fantasmas de maravilloso aspecto, y hablaron las bestias, ¡cosa horrible!*

comenzó el asunto, en la encrucijada de Ibiúva, después del foso de Mata-Quatro [...]”. (traducción mía)

En *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* los animales no se cansan de aludir a la condición de hablantes que no se explican la situación extraña en la que se encuentran. Parece evidente que Cervantes juega con uno de los elementos básicos de la literatura, la coparticipación, la suspensión de las reglas del mundo real en cuanto a que leemos un texto literario (una historia) y hay un principio que rige la realidad y dice que los animales no hablan.

Las disquisiciones acerca de si aquellas son dos novelas o una se fundamentan en la indeterminación juguetona de su autor: son doce novelas que son once, o bien son doce, aunque once. La explicación se debe buscar en el sentido del humor del autor que está reinventando la narración, género en que no tiene, sin duda, rival¹⁵. Nada impedía separar con nitidez, independizar los dos relatos, el pasaje del cuento realista (*El casamiento*) al cuento fantástico (*El coloquio*) es brusco, inesperado: el licenciado es abandonado frente al cartapacio y se pone a leer un diálogo entre perros.

Sin embargo, van juntos, apenas unidos por un endeble hilo que podría llamarse capricho del autor. Como recurso no es novedoso (un cuento dentro de otro cuento), pero a poco que se reflexiona sobre el asunto crece la sospecha de que Cervantes encara el texto con plena consciencia.

Encuentro en esto una postura irónica en la cual el autor juega con lugares comunes para hacerle un guiño al lector. ¿A quién se le puede ocurrir discursar en torno a si dos perros pueden o no hablar, una vez que han hablado ya tanto en literatura? Y aun así, Cipión amenaza, al final, con aprovechar otra ocasión semejante para contar su vida.

El licenciado Peralta, interlocutor y lector del coloquio, concluye:

—Aunque este coloquio sea fingido, y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo. (p. 197)

El chiste (la broma) va más lejos y esto puede apreciarse en las palabras de Cipión unas páginas antes:

Y si a nosotros nos parece ahora que tenemos algún entendimiento y razón, pues hablamos siendo verdaderamente perros, o estando en su figura, ya hemos dicho que este es caso espantoso y jamás visto, y que aunque le tocamos con las manos, no le habemos de dar crédito hasta tanto que el suceso de él nos muestre lo que conviene que creamos. (p. 179)

¹⁴ Ver nota 8.

¹⁵ No estará de más recordar aquí las vacilaciones y titubeos apreciables en el uso de la terminología que los autores renacentistas hacen en sus obras, evidenciando que los marcos de las mismas están aún desdibujados, imprecisos, vacilantes. En el drama las dudas son pocas: la palabra *auto*, usada en *La Celestina*, es apenas una actualización sonora de un cultismo que volverá a imponerse con un plus de valor (en la callada lucha lingüística) y solo se acomoda a una pieza específica, el auto sacramental. La narrativa abunda, en cambio, en incertidumbres e indecisiones, no hay patrones claros: el *Lazarillo* se divide en *tratados*, el *Quijote* en *capítulos*, *El diablo cojuelo* en *trancos*, *Guzmán de Alfarache* en *momentos*, los textos de Timoneda se llaman *patrañas*.

Cervantes juega en el *Quijote*¹⁶ y juega en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. Títulos como: *Donde se cuenta lo que en él se verá* (*Quijote*, 2ª Parte, Cap. IX, p. 695), o *Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia* (*Quijote*, 2ª Parte, Cap. XXIII, p. 829), o aún *Que trata de muchas y grandes cosas* (*Quijote*, 2ª Parte, Cap. XXXI, p. 879), etc., lo muestran¹⁷. Lo curioso en *El coloquio* no es que los perros hablen sino que razonen sobre esta cualidad, algo que no los convierte en humanos, esta cualidad ya se la otorga el habla y los temas (y la tradición literaria, por supuesto). Lo natural en la fábula es que los animales hablen, no que razonen sobre esta condición. En *El casamiento* hay verosimilitud y mentiras; en *El coloquio*, una convención sospechosa y mil avatares.

La incredulidad comienza en el licenciado Peralta (oyente e interlocutor, luego lector), pasa por los razonamientos de Berganza y Cipión y culmina en una afirmación final del Licenciado: *Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención y basta* (p. 197). Y en medio de estos dos puntos que offician de marco hemos oído muchas voces. La polifonía se desarrolla casi sin que el lector lo note.

Se aprecia el gusto de Cervantes por el cuento, la narración, que resuelve siempre con ingenio y desenvoltura. En el prólogo a la segunda parte del *Quijote*, refiere uno tras otro dos cuentos de perros (*Quijote*, 2ª Parte, *Prólogo al lector*, p. 619-20). El primero trata de un loco que encuentra la manera de hinchar un perro como otros inflan la realidad; el segundo, de otro loco al que le gustaba mortificar a los perros y recibe una lección. Y los dos cuentos tienen clara moraleja. La última anécdota de *El coloquio* es otra historia de perros que parece un cuento popular, que parece una fábula de Esopo. Berganza se encuentra en esta ocasión con una perrita faldera y pequeñaja que arremete contra él al sentirse protegida por su dueña, *una señora principal*. La moraleja es sencilla y la narración (el libro, en este caso) se cierra con un gesto pesimista. Cervantes se despacha.

Ovidio, Apuleyo, Petronio recuerdan el relato odiseico y anuncian la picaresca, pero también otros *viajes* como la transmigración, el onirismo y otras intromisiones en lo cuasi fantástico como los sosias o clones. Un eco de esto podemos ver en la narrativa de João Guimarães Rosa y de Héctor Galmés.

¹⁶ Sobre este aspecto trata el libro de Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*.

¹⁷ Es interesante observar la puesta en práctica de este recurso por otros autores. Véase el *Tom Jones*, por ejemplo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUZZONI, Lucía: *Final en borrador de Héctor Galmés o las puertitas del señor López*”, V Congreso de Aplu (Montevideo, 2007, p. 88-97).
<http://www.aplu.org.uy/varios/PONENCIAS.pdf>
- CARO BAROJA, Julio: *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- CORTÁZAR, Julio: *Último round*, Madrid, Editorial Debate, 1992.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Editorial Crítica, 1999.
- _____. *El casamiento engañoso*. In: *Novelas ejemplares*, Madrid, Ediciones Ibéricas, s/f, p. 105-22.
- _____. *El coloquio de los perros*. In: *Novelas ejemplares*, Madrid, Ediciones Ibéricas, s/f, p. 122-97.
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *Dicionário de símbolos*, São Paulo, Editora Moraes, 1984.
- GALMÉS, Héctor: *Narraciones completas*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2011.
- GUIMARAES ROSA, João: *Conversa de bois*. In: *Sagarana*, Rio de Janeiro-Sao Paulo, Editora Record, 1995, p. 301-38.
- HAUSER, Arnold: *Sociología del arte*, T.2, Barcelona Labor, 1983.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1998.
- REY HAZAS, Antonio; SEVILLA ARROYO, Florencio. *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*. In: *La Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Editorial Castalia, 2006, Vol. III, p. 1983-2003.
- SEVILLA ARROYO, Florencio; REY HAZAS, Antonio. *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*. In: *La Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Editorial Castalia, 2006, Vol. III, p. 1983-2003.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *El Quijote como juego*. Madrid, Guadarrama, 1975.
- ZAMBRANO, María:
http://www.ub.edu/sz Zambrano/documentos/Los_origenes_de%20la_novela.pdf