

METAFICCIÓN Y MONSTRUOSIDAD EN “EL COLOQUIO DE LOS PERROS” DE CERVANTES

Rogelio Miñana
Macalester College

“El coloquio de los perros,” la última de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, cuenta la prodigiosa historia de unos perros que hablan, y la aventura vital e intelectual de varios personajes (incluyendo los perros mismos) en busca de una explicación lógica al hecho imposible de su conversación. “El coloquio de los perros” empieza en realidad en la novelita anterior, “El casamiento engañoso,” que le sirve de marco narrativo. En “El casamiento,” el Alférez Campuzano, convaleciente de sífilis, le da a leer al licenciado Peralta un coloquio entre dos perros, Cipión y Berganza, que transcribió durante una de sus febriles noches en el hospital de la Resurrección. Entremezcladas en una galería de aventuras y personajes pintorescos, a lo largo de “El coloquio” se ofrecen diversas explicaciones al portentoso diálogo entre los perros. Dado que buena parte de la novela se dedica a auto-justificarse, a encontrar la verosimilitud que convierta el disparate de unos perros que hablan en un auténtico placer literario, el carácter metaficcional del texto es innegable.¹ El texto plantea y resuelve preguntas sobre su propia condición literaria: si es creíble el coloquio de los perros, si está bien escrito, o si abusa de las digresiones, entre otras cuestiones. Cervantes propone así toda una poética, un conjunto de reglas sobre la literatura, cuya base se asienta sobre un hecho imposible. ¿Cuál es esta poética implícita en el texto? ¿Cómo utiliza Cervantes la metaficción en su última novela ejemplar?

Cuando Cipión y Berganza comienzan su coloquio, los propios perros se maravillan ante su don de habla. Ambos poseen una “no vista merced,” que “pasa de los términos de la naturaleza,” y que Berganza caracteriza del siguiente modo: “Todo lo que dices, Cipión, entiendo, y el decirlo tú y entenderlo yo me causa nueva admiración y nueva maravilla” (299). Se reconocen como “portentos” (300), “prodigio” (336), “extraño suceso” (338), “caso portentoso y jamás visto” (346), y por ello provocan “admiración” (336). Este ambiente portentoso y fuera de lo natural inscribe la historia y sus prodigiosos perros parlantes en las teorías de la época sobre los monstruos. Tomando como base, entre otros, el “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope, propongo que “El coloquio” formula una poética de la monstruosidad. En las páginas que siguen intento definir, primero, lo que es la metaficción, instrumento necesario para desentrañar la poética implícita en la novela. Después, comento las conexiones entre monstruosidad y ficción pertinentes a “El coloquio,” para terminar con un análisis detallado de los aspectos de lo monstruoso que determinan la propuesta metaficcional de Cervantes.

El término metaficción se popularizó en los años setenta, a partir sobre todo de los trabajos de Robert Scholes (*The Fabulators*; “Metafiction”; *Fabulation*) y Robert Alter (*Partial*), para definir un tipo de novela “that systematically flaunts its own condition of artifice” (Alter X). Unos años después, Linda

Hutcheon empieza a reconocer la existencia de una metaficción que se presenta no en “overtly narcissistic texts,” sino “in a covert form” (*Narcissistic* 7; también 12, 46 y 154). La condición explícita y genérica de la metaficción se cuestiona en los estudios sobre la parodia de Margaret A. Rose (158) y de nuevo Linda Hutcheon (*A Theory*), pero es Patricia Waugh quien por primera vez afirma abiertamente que “metafiction is a tendency or function inherent in *all* novels” (5). Dando un giro de ciento ochenta grados a los postulados de los primeros críticos de la metaficción, Robert C. Spires llega a rechazar, como Michael Boyd y otros, la existencia misma de un género metaficcional. Reconoce en su lugar lo que él llama un “metaficcional mode,” que (en consonancia con lo dicho por Waugh) formaría parte de todas las novelas en mayor o menor grado (15).²

Según José María Pozuelo Yvancos, todo texto “[propone] una poética implícita siempre, muchas veces explícita” (*Poética* 151-52), que debe ser descifrada por el lector. No está en manos del autor eludir esa forma de metaficción implícita presente en todo texto, sino que es el lector quien decide si quiere decodificar y reconstruir la poética que precede la escritura. Apoyándose en las lecturas metaficcionales que críticos como Roland Barthes o Ross Chambers han realizado de textos realistas como “Sarrasine” de Balzac, y Leo Bersani u otros sobre *Madame Bovary*,³ Wenche Ommundsen afirma que

metafiction is the product of a certain practice of reading, a particular kind of attention brought to bear on the fictional text. *All texts can be read as metafiction*s, but in order for this potential to be realised, the reader has to bring to the text a certain kind of interest, a set of expectations and a specific competence. (29; la cursiva es mía)

Más que un género literario o un texto que habla explícitamente de sí mismo, la metaficción es una forma de lectura que aspira a desentrañar el entramado retórico y estético de un texto. En palabras de Mark Currie, la metaficción es por lo tanto “less a property of the primary text than a function of reading” (5).

Volviendo a “El coloquio,” éste es un relato sobre cómo escribir un relato prodigioso (dos perros que hablan) con verosimilitud, de forma que el lector no juzgue los hechos de excesivamente disparatados y se sienta repugnado por una lectura absurda. En ese sentido, “El coloquio” es una novelita que cabe dentro de la concepción más tradicional de un género metaficcional, pero también es un texto que invita a una lectura metaficcional de forma sofisticada y novedosa. Expone su ficcionalidad, su esqueleto retórico, pero también hace que sus personajes-lectores reflexionen sobre el relato y, significativamente, sobre *cómo escribirlo* y *cómo leerlo*.

Cipión mismo advierte que “los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos” (304), traduciendo de Cicerón en su *De oratore*: “Duo enim sunt genera facetiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto” (1, II). Es decir, que tan importante puede ser el

contenido de un texto como su forma. Por una parte, el placer literario se deriva no sólo del mensaje que se propone o de los hechos que se narran (recordemos que estamos leyendo en “El coloquio” una imposible conversación entre dos perros), sino también de los medios expresivos que se utilizan para transmitir el contenido del texto. La literatura es en ese sentido siempre auto-referencial y narcisista: se mira a sí misma, se proyecta hacia los medios formales que la hacen posible, utiliza el lenguaje para gozar del lenguaje. Como explica Saúl Yurkievich,

toda obra de arte manifiesta su existencia a través de una forma, de un lenguaje configurados a partir de una postura estética sustentada, más o menos conscientemente, por el artista. Un poema presupone siempre un determinado concepto de la poesía. (24)

En la novelita de Cervantes, esa auto-referencialidad inherente a toda obra de arte se materializa en una serie de ejemplos concretos en los que el texto alude a sí mismo. Por ejemplo, en “El coloquio,” los perros hacen referencia en dos ocasiones (302 y 358) al enfermo que tienen detrás de ellos, y que resulta ser el alférez Campuzano quien, en “El casamiento,” dice haber transcrito “El coloquio.” Es decir, que los personajes de una novelita, “El coloquio,” aluden al supuesto autor (transcriptor, en este caso) de la misma, el Campuzano de “El casamiento.” También en las correrías de Berganza por Andalucía se menciona al rufián Monipodio (329-30), personaje principal de otra de las novelas incluidas en las *Novelas ejemplares* (“Rinconete y Cortadillo”). Por último, el coloquio de los perros se basa en parte en la fábula clásica (género moralizante protagonizado por animales parlantes), y Esopo, el fabulista por excelencia, se cita tanto en “El casamiento” como en “El coloquio” (294 y 313; ver Carranza sobre la tradición esópica en “El coloquio”).

Por otra parte, el aforismo ciceroniano de Cipión apunta al hecho de que la literatura tiene un universo propio, más o menos diferenciado de la realidad, cuya única justificación puede ser “el modo de contar” (y no lo que se cuenta). Es decir, el almacén retórico, el entramado formal y estilístico, el cómo se dice, valen tanto como el mensaje de un texto o lo que dice. Esta disociación entre las reglas naturales del universo físico y las reglas literarias la pone de manifiesto el propio Berganza cuando narra su experiencia como perro pastor. En contacto con el mundo “real” de los pastores, la literatura bucólica no guarda ninguna similitud: “porque si los míos [pastores] cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un ‘Cata el lobo dó va, Juanica’ y otras cosas semejantes; ... y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban, o gruñían” (309). A pesar de esa disparidad entre la “realidad” bucólica de la Arcadia y la realidad de los pastores con quienes trabaja Cipión, no se puede negar “que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna” (309). La “verdad” de la Arcadia pastoril, o incluso, por extensión, la de dos perros que hablan, se pone cabalmente en duda. Pero ser consciente de lo irreal de la literatura no disminuye el placer que provocan esas “cosas soñadas,”

sino todo lo contrario: porque están “bien escritas” sirven de “entretenimiento,” y divierten a un lector que bien pudiera ser el mismo que está en ese momento leyendo el imposible diálogo entre dos perros. Tan irreal es la Arcadia como “El coloquio de los perros,” pero ambos pueden en cualquier caso divertir a su lector por la manera en que se cuentan.

Ese mirarse a sí mismo del texto, el carácter exhibicionista de una historia que se reconoce fuera de la naturaleza, disociada de la realidad y de la norma, se conforma perfectamente al carácter único del monstruo. El ambiente prodigioso del que parte la historia es asociado de diversos modos, que comentaré en las páginas que siguen, a la figura del monstruo. María Antonia Garcés y Mary Gossy analizan desde una perspectiva feminista la caracterización de la bruja Cañizares como monstruo (un resumen de la cuestión en Johnson 10 y 21-22), mientras que Alban K. Forcione explora en detalle las conexiones entre sátira y monstruosidad en la introducción y el capítulo 1, “The Anatomy of the Monster,” de *Cervantes and the Mystery of Lawlessness*. Forcione resalta las contradicciones de Cervantes al elegir como colofón de sus *Novelas ejemplares* una sátira cuya fealdad moral se presenta en forma de “nonsense, discord, and disproportion” (8). Al igual que los perros parlantes son mezcla de hombre y bestia, el narrador es proteico en su constante oscilación entre credibilidad e imposibilidad (26). En último término, según Forcione toda la novelita es un híbrido de géneros e influencias diferentes:

If we inspect the anatomy of Cervantes' literary monstrosity closely, we observe that it is swollen and bursting with objects, that there is tremendous variety in its substance, narrative shapes, subject matter, character types, ideas, styles, tones and voices. Saturation and narrative chaos would appear to be its dominant general features. (22)

Junto a esta saturación de elementos diferentes a la que volveremos más adelante, conviene abundar ahora en las conexiones entre teoría y práctica literarias y la monstruosidad. Diversas interpretaciones del monstruo sirven como punto de partida y referente esencial para la *Poética* de Horacio (129), el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope (vv. 33-41, 149-50 y 174-80), *La vida es sueño* (González Echevarría), e incluso puede que para el propio *Quijote* (Miñana, “Don Quijote” y “El verdadero protagonista”). No olvidemos que en el prólogo a sus comedias y entremeses publicadas en 1615, Cervantes recurrió a la expresión “monstruo de naturaleza” para ensalzar el extraordinario talento dramático de Lope de Vega (Cervantes, *Teatro completo* 10). A partir de los conceptos de admiración, gusto del vulgo, maravilla y prodigio, diversas obras claves del Siglo de Oro, como las citadas y algunas otras, utilizan las diferentes connotaciones del monstruo para elaborar una poética de lo extremo, o esa “rhetoric of excess in Golden Age theory” que describe Paul Julian Smith en el capítulo 1 de su *Writing in the Margin* (19-42), y que no parte de la maldad o el horror, sino, por el contrario, de la excepcionalidad y la capacidad para entretener, rasgos que se hallan en la base de “El coloquio.” Por otra parte, las teorías

clásicas (aristotélicas, principalmente) identifican la imaginación como una de las causas principales de la monstruosidad.⁴

Soy consciente de que, para un hispanohablante de hoy día, la palabra “monstruo” connota fundamentalmente rasgos negativos: lo temible, feo, espantoso, cruel. Mi aplicación del término al caso Cipión y Berganza resulta, sin embargo, de una serie de características del monstruo, muy presentes en la época pre-moderna, que no implican un juicio negativo. Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611, define lo monstruoso como “cualquier parto contra la regla y orden natural,” como el “hombre [que nace] con dos cabeças, quatro braços y quatro piernas” (812). Junto al significado coloquial de horrible y amenazador, el monstruo es definido en el *Oxford English Dictionary* como alguien o algo “extraordinary or unnatural: a prodigy, a marvel.” La característica que define a lo monstruoso no es necesariamente su maldad o ferocidad, sino el hecho de que se aparta, en un sentido u otro, de las leyes naturales.

La amplitud de significados del monstruo se refleja en “El coloquio de los perros.” Su relación con la figura del monstruo, en el sentido de prodigio fuera de lo natural, se estrecha si consideramos los puntos que comento a continuación. Para empezar, la novelita cultiva un ambiente de vicio y corrupción moral que envuelve a todos los personajes y que responde al estereotipo del monstruo horrible, capaz de cualquier maldad. Por citar sólo unos ejemplos, los jiferos en el matadero son pendencieros y asesinos (303); el lenguaje es un atributo satánico (315); las brujas representan el mal (342, 344); los gitanos encarnan todo vicio humano y viven sólo para engañar (348-49). Pero además de esta desviación perversa de lo moral (el significado más coloquial y extendido de lo monstruoso), el hecho mismo de que dos perros hablen supone una evidente desviación de lo natural, un acontecimiento extraordinario. Los perros se reconocen a sí mismos como “portentos, los cuales, cuando se muestran y parecen, tiene averiguado la experiencia que alguna calamidad grande amenaza a las gentes” (300). Esa “señal portentosa”, con la que un poder sobrenatural (normalmente Dios) advierte a los hombres de alguna desgracia, se encuentra en la base del verbo latino *monere*, avisar, dar señal de algo, cuya etimología evolucionó en la palabra “monstruo.”

En su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Joan Corominas y José Antonio Pascual analizan la palabra “monstruo” bajo la entrada correspondiente a “mostrar”: “del latín *monstrum* ...; *monstrare* es derivado de *monstrum* ‘prodigio,’ que a su vez parece serlo de *monere* ‘avisar’” (IV: 165). El carácter deíctico, demostrativo, señalador del monstruo se refleja por lo tanto en su propia etimología. Avisa de algo, es un portento que sirve de señal, que llama la atención sobre algo de una manera dramática y misteriosa. Junto a esas connotaciones de *monere*, además, encontramos la de “mostrar” que Sebastián de Covarrubias ya recoge en su *Tesoro*: “Monstro: *latine monstrum, a monstrando, quod aliquid significando demonstret*” (812). Y lo mismo en el *Diccionario de autoridades*, donde como segunda acepción de la palabra (junto a la noción más negativa de feo y temible), se dice lo siguiente: “cualquier cosa

excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea. *Lat. Monstrum, Portentum*” (598). Para David Williams (10) y Claude Kappler (226, 234), el vocablo monstruo procede principalmente del latín *monstrare*, mostrar, lo que es digno de mostrarse. En otras palabras, el monstruo es un prodigio o portento (ya sea en sentido negativo o incluso positivo) que merece verse y/o ser interpretado como señal de algo; es lo digno de contemplarse por excepcional, raro o profético. Así lo define ya Enrique de Villena en el siglo XV: “monstro [es la] cosa vista no acostumbrada de ver” (Alatorre 148), marcando el aspecto visual de un ser extraordinario que despierta curiosidad y admiración. Bien como aviso o señal (*monere*) o simplemente como algo digno de verse (*monstrare*), lo monstruoso entra en estrecha relación con otras dos palabras fundamentales y de connotaciones muy positivas para la teoría artístico-literaria del Siglo de Oro: la maravilla («mirabilia») y la admiración («admiratio»), ambas etimológicamente vinculadas al acto de “mirar.” Como explica Claude Kappler, estas palabras se derivan del latín *mirari*, el cual, como *monstrum* y *portentum*, “exprime l’étonnement, la surprise, le goût du nouveau et de l’extraordinaire” (52).

En el marco de una retórica de la monstruosidad basada en la unión de opuestos y la acumulación de partes diferentes, el propio origen del lenguaje se presenta como un caso paradójico en el que se ofrecen argumentos contradictorios y en el que se estrechan las relaciones del texto cervantino con las teorías de la época sobre los monstruos.⁵ La novelita, como hemos dicho, se vuelve hacia sí misma para mostrar al lector sus entrañas, la poética sobre la que se construye una historia poblada de seres excepcionales. Formado de palabras, el texto lleva su metaficcionalidad al extremo, pues utiliza una forma literaria monstruosa, en palabras de Forcione, para reflexionar sobre sí mismo, e incluso sobre la materia prima que lo forma: el lenguaje. De forma contradictoria y con una suma de argumentos muchas veces opuestos, el texto debate la verdadera naturaleza del lenguaje, que ha convertido a dos perros en seres únicos por su capacidad de habla. Al principio se apunta que los dos perros que hablan han recibido su “divino don de la habla” directamente de Dios, pues “sea lo que fuere, nosotros hablamos, sea portento o no; que lo que el cielo tiene ordenado que suceda, no hay diligencia ni sabiduría humana que lo pueda prevenir” (301). Los perros que hablan, esos portentos, son una manifestación de la generosidad de Dios que les ha otorgado el “divino don de la habla,” y el hombre no debe cuestionar (por mucho que le cueste creerlo) esa expresión lingüística de la divinidad.

La relación entre el lenguaje y Dios se articula en numerosos pensadores medievales y renacentistas a partir de la imagen del monstruo. En parte siguiendo la estela de los textos mitológicos y de la propia Biblia, el monstruo se convierte en un símbolo en torno al cual se construye todo un sistema filosófico y religioso de representación. David Williams describe del siguiente modo el funcionamiento de lo que él ha llamado “the deformed discourse”:

[T]he deformed functioned more often as a complementary, sometimes alternative, vehicle for philosophical and spiritual inquiry during this most intellectually speculative

period of Western civilization... the Middle Ages made deformity into a symbolic tool with which it probed the secrets of substance, existence, and form incompletely revealed by the more orthodox rational approach through dialectics. (3)

La Edad Media en general, y el Neoplatonismo cristiano en particular, reconoce la incapacidad del lenguaje no sólo para reflejar el mundo de las ideas, sino también para explicar la divinidad y su creación. Para pensadores como el pseudo-Dionisio o San Agustín, según Williams, únicamente se puede reflexionar sobre Dios mediante ambigüedades, paradojas, monstruosidades y deformidades, no mediante una retórica mimética. Dios es una paradoja que no puede transmitirse mediante las palabras, lo existente, las imágenes del mundo, y que debe, por lo tanto, ser conceptualizado mediante lo que no es, la negación, lo monstruoso (4-8). El monstruo se convierte así en un símbolo extremo mediante el cual transcender las limitaciones de la lógica y el lenguaje para representar lo irracional, la divinidad. A Dios se le considera, de hecho, como el creador directo de los monstruos: de San Agustín a San Isidoro, Escoto Erígena o el pseudo-Dionisio (Williams 9-17), hasta Ambroise Paré. El teratólogo francés, cuyo tratado *Des monstres et prodiges* es el más influyente en la Europa de los siglos XVI y XVII, afirma que “la première [cause des monstres] est la gloire de Dieu. La seconde, son ire” (4).⁶ En la geografía medieval se sitúa en los límites del mundo, separando al hombre de Dios, una región poblada por razas monstruosas, quienes quedan por lo tanto más cerca del Creador que los seres humanos mismos (Williams 17; ver también Friedman). Mediador entre el hombre y la divinidad, el monstruo se encuentra en el centro de un discurso límite, en la base de un lenguaje y una geografía extremos. Constituye, por su carácter discursivo excepcional, “part of [the] semiotic aspect of nature in that, unlike other signs that ‘re-present’ the intelligible, it ‘portends,’ ‘points to,’ and *demonstrates*,’ to use Isidore’s terms” (Williams 13; ver también, para el monstruo como lenguaje, Kappler 187).

En suma, el lenguaje de los monstruos (de dos perros que hablan, en este caso), no es un lenguaje racional, conceptual, sino uno deíctico, demostrativo, que se acerca a la divinidad por su carácter límite, inexplicable, inabarcable. Es por ello que Cipión desiste de encontrar la lógica a su capacidad de hablar, pues, siendo portentos o no, en cualquier caso los perros hablan por la voluntad divina, que es incomprensible e incuestionable. Como el propio discurso deforme o monstruoso al que se refiere Williams, el lenguaje de Dios no puede ser comprendido por los hombres.

En una muestra más del carácter totalizador, contradictorio y heterogéneo de “El coloquio,” Cipión y Berganza nunca se conforman con aceptar sin más el origen divino de su habla. Siguen explorando las causas de su monstruosidad y recurren para ello a una retórica que, de manera paradójica, pasa de un razonamiento a su opuesto. Cervantes propone no sólo unos monstruos que hablan, sino que hace de su relato una obra-pulpo en la que se combinan elementos diferentes y se alteran los órdenes lógicos de la naturaleza. Al origen divino del lenguaje, se le contrapone casi de inmediato el carácter murmurador y maldiciente que hace del lenguaje un instrumento maligno, inherente al ser humano y por

extensión a los perros parlantes (315). De nuevo encontramos, como en el Minotauro lopesco mitad toro y mitad hombre (“Arte nuevo,” v. 176), una acumulación de elementos distintos en un mismo cuerpo: el lenguaje es tanto divino como intrínsecamente maligno. No sólo proviene de Dios, sino que, en la versión que ofrece la bruja Cañizares, el lenguaje de los dos perros responde al satánico hechizo de la poderosa Camacha, quien les mudó, durante su nacimiento, de hombres en perros (336). En otra vuelta de tuerca, se apunta ahora a una nueva fuente del portento narrado en la novela, pues si Cipión y Berganza hablan, es por la magia demoníaca de una famosa bruja, la Camacha, quien viene a sustituir a Dios como origen del prodigio. Los perros que hablan procederían, en consecuencia, de un ambiente de corrupción moral y horror muy acorde con la acepción más común del monstruo: la de un ser deforme tanto física como espiritualmente. De un ambiente vicioso de brujas sometidas a Satanás surgen los monstruos Cipión y Berganza.

Insisto en que la noción de lo monstruoso no puede, sin embargo, limitarse a sus connotaciones negativas. Cuando me refiero a una retórica de la monstruosidad no lo hago en términos peyorativos, sino todo lo contrario; intento encontrar una coherencia a ese discurso límite, contradictorio, que se desvía de lo normal y desafía las leyes, tanto naturales como literarias, para mostrarse con libertad total ante un público ávido de ser sorprendido, de admirarse. Incluso a un nivel estrictamente narrativo, cuando se ofrece la explicación de la Cañizares sobre los orígenes satánicos de los perros que hablan, Cervantes utiliza un procedimiento retórico no menos monstruoso (por libre y creativo) que sus personajes: el *ordo artificialis*, esto es, comenzar la narración *in media res* para volver más tarde al principio cronológico de los hechos.⁷ En las primeras páginas de “El coloquio” se plantea la irracionalidad del don de habla de los perros, que se resuelve al atribuir el milagro al poder divino. Pero más adelante, Berganza reconoce que se guardó en la manga una revelación que hubiera explicado el prodigio desde el principio: el relato de Cañizares sobre el hechizo de Camacha a los dos hijos de la Montiel. De nuevo, tan interesante como esta explicación satánica de los perros parlantes (lo que se cuenta), es cómo se cuenta: el hecho de que Berganza esperó hasta la mitad del relato para ofrecer el testimonio de la Cañizares. Como le dice él mismo a Cipión, “esto que ahora te quiero contar te lo había de haber dicho al principio de mi cuento, y así excusáramos la admiración que nos causó el vernos con habla” (336). Berganza no perdió la ocasión de crear “admiración” en Berganza y, por ende, en su lector. Altera el orden de su narración con el fin deliberado de no contar la historia de Cañizares al principio, sino a la mitad; ha creado así un cierto suspenso, ha dado pie a la especulación, ha enganchado a su lector con la incertidumbre y aparente imposibilidad de unos perros, nunca vistos antes, que hablan. Una vez más, el discurso se vuelve hacia sí mismo. Presenta hechos y personajes monstruosos, pero lo hace también mediante una retórica de la monstruosidad, alterando el orden natural, desviándose de la norma cronológica, introduciendo una cierta violencia narrativa, creando sorpresa y admiración.

En ese espacio poético de la maravilla, la admiración y el discurso límite, el escritor debe sin embargo evitar lo descabellado, todo aquello que pueda distraer la atención de su lector y enturbiar el placer de la lectura. La cuestión de la credibilidad, por lo tanto, es complementaria a la poética de la monstruosidad: ¿cómo se puede crear con libertad compositiva un discurso extremo (sobre dos perros que hablan, por ejemplo) dentro de unos parámetros aceptables, si no creíbles?⁸ De nuevo, se observa cómo Cervantes incorpora la función lectora al discurso metafictional de la novela. Los dos amigos de “El casamiento engañoso,” Campuzano y su lector Peralta, reconocen que los perros parlantes “exceden a toda imaginación” y “van fuera de todos los términos de naturaleza,” por lo que el coloquio que transcribió Campuzano “ahora ni nunca vuesa merced podrá creer, ni habrá persona en el mundo que lo crea” (292). También los dos perros sitúan su conversación en el terreno de la maravilla: “el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza,” afirma Berganza (299). Para conseguir que la poética de la monstruosidad sea verosímil, y pueda así alcanzar la perfección literaria que reclamaba Cervantes en el *Quijote* (1: 533), los diferentes narradores hacen explícito el carácter extraordinario y fuera de lo natural de la historia. De este modo, se abre un espacio propio para la maravilla, lo que queda “fuera ... de naturaleza,” donde puede existir tanto el monstruo (los personajes) como la obra-monstruo (la ficción que admira por su discurso extremo y admirable).

Siguiendo las teorías predominantes del momento, Cervantes relaciona la maravilla con el discurso religioso. Según Torquato Tasso, lo maravilloso debía atribuirse a una intervención divina con el doble objetivo de afianzar la credibilidad del prodigio (Dios lo puede todo) y de adoctrinar a las gentes en el temor y respeto por Dios.⁹ El convaleciente Campuzano reconoce, precisamente, que “si no es por milagro no pueden hablar los animales” (293), y Cipión no disputa su “divino don de la habla” (en palabras de Berganza) porque “lo que el cielo tiene ordenado que suceda, no hay diligencia ni sabiduría humana que lo pueda prevenir” (301). Incluso en el episodio sobre las brujerías de la Camacha y sus compañeras de hechicerías, los engaños de Satán son permitidos en último término sólo por la voluntad de Dios. Así se deduce en varios momentos de las confesiones de Cañizares a Berganza: “todo esto [sus brujerías] permite Dios por nuestros pecados, que sin su permisión yo he visto por experiencia que no puede ofender el diablo a una hormiga” (341). Por supuesto, no es que Dios engendre el mal Él mismo, pues “Dios es impecable”; sino que “nosotros somos autores del pecado ... todo permitiéndolo Dios, por nuestros pecados” (342). Al atribuir el prodigio y las brujerías a una intervención divina directa, se afianza la credibilidad de los actos paranormales doblemente, pues, por una parte, Dios es omnipotente; y por otra, nadie debe cuestionar ni entender Sus designios, sino sólo aceptarlos.

Pero Cervantes complica este recurso fácil a la religión (todo portento se deriva del poder divino) y acerca la maravilla al terreno de lo monstruoso. Durante el episodio de las brujas, en que se describe un ambiente de supercherías y hechizos, se hace también mención de “aquella ciencia que llaman *tropelía*, que hace parecer una cosa por otra” (337). Esa *tropelía* puede esconder ocurrencias de

apariencia sobrenatural pero causa natural, o incluso meros engaños. Como descubre la Cañizares, una de las causas posibles de sus supuestos poderes y visiones sobrenaturales es precisamente de origen natural, físico. Las brujas utilizan un “ungüento ... compuesto de jugos y yerbas en todo extremo fríos, y no es, como dice el vulgo, hecho con la sangre de los niños que ahogamos” (341). Esas unturas

nos privan de todos los sentidos [y] en untándonos con ellas quedamos tendidas y desnudas en el suelo, y entonces dicen que en la fantasía pasamos todo aquello que nos parece pasar verdaderamente. Otras veces, acabadas de untar, a nuestro parecer, mudamos forma, y convertidas en gallos, lechuzas o cuervos, vamos al lugar donde nuestro dueño [Satanás] nos espera. (342)

Los ungüentos que las brujas utilizan son las causas físico-naturales que les producen fuertes alucinaciones, hasta el punto de quedar en trance y creer que su cuerpo sufre metamorfosis. La propia Cañizares se queda según Berganza “como muerta” y “no respiraba poco ni mucho” (344).

Pero hay otros aspectos de la tropelía de las brujas todavía más cercanos al lenguaje y a una poética de la monstruosidad. La Cañizares cuenta que, según se rumorea, Camacha tuvo a un sacristán sirviéndole en forma de asno durante seis años. Para la Cañizares, sin embargo, los poderes de la Camacha no alcanzan hechos tan imposibles como esos, sino que la tropelía (el parecer una cosa por otra) del caso es lingüística y esconde una simple metáfora: el sacristán se comportaba como asno. Así lo explica Cañizares, para quien la Camacha no podía realmente convertir “hombres en bestias,” sino que como “aquellas antiguas magas ... con su mucha hermosura y con sus halagos, atraían los hombres de manera a que las quisiesen bien, y los sujetaban de suerte, sirviéndose dellos en todo cuanto querían, que parecían bestias” (337). El concepto de “parecer” (tropelía) adquiere aquí un inequívoco tinte lingüístico, estilístico, en forma de metáfora: el hombre queda sujeto a su amada de tal forma que parece un asno, un animal.

La relación entre las brujas y Satanás se basa por lo tanto en engaños, bien sean naturales (ungüentos) o lingüísticos (metáforas). Según reconoce la Cañizares, el demonio “nos trae tan engañadas a las que somos brujas, que, con hacernos mil burlas, no le podemos dejar” (339). Ese poder embaucador y engañador (recordemos que el título de la novela marco de “El coloquio” es “El casamiento *engañoso*”) del diablo se nutre de una irreprimible tendencia de las brujas a la credulidad, por lo que el papel de la fantasía en los actos de hechicería es fundamental. Para los aquelarres, las brujas “no vamos a estos convites sino con la fantasía en la cual nos representa el demonio las imágenes de todas aquellas cosas que después contamos que nos han sucedido,” pues “todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuando vamos [a los aquelarres] real y verdaderamente” (340).¹⁰

En la poética de la monstruosidad, de nuevo, los poderes satánicos se solapan con los divinos (según el origen divino y la permisividad de Dios ante los engaños de Satanás comentados antes) y, sobre

todo, con los poderes del escritor-creador. No olvidemos que, del mismo modo que la credulidad se apodera de las brujas y les hace creer en la realidad de sus hechicerías, el personaje cumbre de Cervantes, Quijano/Quijote, también cree en la realidad de sus libros de caballerías. Por su credulidad extrema, algunas mujeres se convertían en brujas de modo similar a cómo Quijano decide cambiar radicalmente su vida para convertirse en su héroe de fantasía, don Quijote. Al fin y al cabo, el placer de la fantasía y, por ende, de la literatura, es tan grande, que “aunque los gustos que nos da el demonio son aparentes y falsos, todavía nos parecen gustos, y el deleite mucho mayor es imaginado que gozado, aunque en los verdaderos gustos debe de ser al contrario” (343).¹¹ Cervantes, con su característica habilidad para unir contrarios, plantea el inmenso placer de una creatividad y fantasía libres que superan a la realidad (“el deleite mucho mayor es imaginado que gozado”), aunque, en último término, “en los verdaderos gustos debe de ser *al contrario*.” En los espacios de la poética monstruosa, los poderes de la creación y la fantasía se relacionan tanto con el engaño como con el deleite, con Dios como con Satanás.

Siguiendo con ese procedimiento tan cervantino (y tan propio de la naturaleza extrema y combinatoria de los monstruos) de unir opuestos y presentar argumentos contradictorios a la vez, “El coloquio” intenta en último término afianzar la credibilidad de la historia mediante su opuesto: el escepticismo absoluto y la duda existencial. De la credulidad, la tropelía y la fantasía convertida en realidad, pasamos al extremo contrario: la incredulidad más radical. Esta postura aparece, una vez más, tanto en “El casamiento” como en “El coloquio.” En la novelita marco la plantea abiertamente el Alférez Campuzano cuando introduce la historia de Cipión y Berganza al licenciado Peralta: su relato “ahora ni nunca vuesa merced podrá creer, ni habrá persona en el mundo que lo crea” (292). A pesar de que intenta convencer a Peralta de que el coloquio es fiel transcripción de lo que oyó y vio en el Hospital (293-94), el propio narrador-transcriptor reconoce al mismo tiempo la imposibilidad de lo sucedido y termina por preguntarse si su “verdad [será] sueño, y el porfiarla disparate” (294). Como afirma Campuzano, “yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos ... oí, escuché, noté y, finalmente, escribí sin faltar palabra” (294). Su amigo, el licenciado Peralta, enfatiza desde su condición de lector de “El coloquio” el escepticismo que, en buena lógica, se contrapone al increíble caso de los perros que hablan: “que oyó [Campuzano] hablar los perros me ha hecho declarar por la parte de no creelle ninguna cosa. Por amor de Dios, señor Alférez, que no cuente estos disparates a persona alguna, si ya no fuere a quien sea tan su amigo como yo” (293). En último término, Campuzano pide a Peralta que lea, “si quiere, esos sueños o disparates” suyos (295), desistiendo ya de hacer creer a su lector en lo imposible; no le pide que lea la conversación que supuestamente oyó y transcribió con exactitud, sino “esos sueños o disparates.”

En cualquier caso, la incredulidad y la duda existencial se plantean con mayor efectividad e impacto en boca de los propios Cipión y Berganza. Desde el principio, los perros se asombran de su capacidad de habla, a la que llaman primero “portento” y después “divino don” (301). Pero después de

varias páginas de coloquio, Berganza viene a concluir que “lo que hasta aquí hemos pasado y lo que estamos pasando es sueño, y que somos perros; pero no por esto dejemos de gozar deste bien de la habla” (347). Al admitir que “lo que estamos pasando es sueño,” Berganza ha llegado al mismo punto de duda e incredulidad al que llegó Campuzano en su conversación con Peralta, cuando describe su relato como “sueños o disparates.” El motivo de la vida es sueño, o en su versión deformada, la vida es un disparate, ha convergido finalmente en los discursos de Campuzano (294-95) y de Berganza (347), los dos narradores principales de la novela.

El relato confluye, pues, en una explicación quizás insatisfactoria, pero en cualquier caso incuestionable: todo “El coloquio” no es más que un sueño o, incluso, un disparate (Scham 83-84). Puede serlo del febril Campuzano o de los propios Cipión y Berganza. Ciertamente, los perros son conscientes de que su capacidad de habla es inexplicable, pues no se sienten convencidos por los complejos, muchas veces contradictorios argumentos que Cañizares ofrece a Berganza para aclarar su origen. Cipión recuerda que las palabras de la bruja “se han de tomar en un sentido que he oído decir se llama alegórico, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa, que, aunque diferente, le haga semejanza” (346). El crítico Cipión se ha percatado de que la historia de Cañizares es fabulosa y, además, proviene de una bruja sin credibilidad. Mediante el sentido alegórico, pues, el oyente (o lector) debe interpretar los hechos falsos para deducir verdades codificadas. Con esta advertencia, Cipión no sólo duda de la fiabilidad de Cañizares, sino que también propone un juego interpretativo similar al que debe realizar el lector u oyente cuando se enfrenta a la literatura ficcional, incluyendo a los lectores de “El coloquio.” Siguiendo un argumento clave en la defensa de la ficción en la época, cuando moralistas y neoplatónicos acusaban a la literatura de mentir, Cipión opta por una lectura alegórica del diálogo entre Cañizares y Berganza, pues bajo una mentira literal pueden esconderse otras verdades que hay que descifrar.¹²

Los perros parlantes, así, se acercan atrevidamente al espacio de la (meta)ficción, quedando muy cerca de reconocerse a sí mismos como personajes de una novela inventada. En una suerte de existencialismo *avant la lettre*, Cipión llega a cuestionarse a sí mismo cuando afirma que las historias de la bruja Cañizares

son emblecos, mentiras o apariencias del demonio; 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 éste es caso portentoso y jamás visto, y que aunque le tocamos con las manos, no le habemos de dar crédito hasta tanto que el suceso dél nos muestre lo que conviene que creamos. (346)

Los perros han alcanzado un nivel de escepticismo en el que dudan incluso de su propia existencia: no saben si son perros o sólo están “en su figura”; se reconocen “caso portentoso y jamás visto”; pero, sobre todo, no se van a “dar crédito” ni siquiera a ellos mismos hasta saber “lo que conviene que

creamos.” El problema de la credibilidad del monstruo ha alcanzado su máxima tensión: duda incluso de sí mismo. ¿Quién es el monstruo, por qué es diferente a los demás? ¿Existen? ¿Alguien los ha visto? ¿Los han soñado? Los perros que hablan han llevado su discurso metaficcional al límite, pues se presentan al lector como caso único, prodigioso, admirable, que entretiene con su variedad infinita, su combinación de elementos distintos, pero que terminan por dudar incluso de su propia existencia. El texto se ha vuelto al revés: expone sus incoherencias, sus imposibilidades, denuncia su poética monstruosa. El relato se revela como un monstruo que no encuentra explicación a su diferencia, pero que a pesar de todo no puede contener su deseo de mostrarse.

Entonces, cabría preguntarse, ¿por qué leer una obrita tan diversa, tan heterogénea, tan fuera de lo común? ¿Por qué leer esta novela-monstruo? Después de meter al lector en un laberinto de posibles causas y explicaciones lógicas y sobrenaturales, después de plantear todas las imposibilidades e incoherencias de un coloquio entre perros, el texto llega a un espacio límite en el que se duda de todo y de todos. Del milagro a la intervención satánica, y de la certidumbre a la duda más radical, los diversos personajes-monstruo que pueblan el relato han llegado a un punto sin retorno en el que la verosimilitud o perfección literaria y el motivo para leer la ficción límite de Cervantes han quedado, hasta ese momento, sin respuesta.

La respuesta última se ofrece al final tanto de “El casamiento” como de “El coloquio,” y se muestra como una solución definitiva e inapelable al problema. Tras una sucesión de preguntas sin respuesta y de diversas angustias literarias y metafísicas, el licenciado Peralta, quien representa la figura del oyente/lector (escucha el casamiento engañoso de Campuzano y lee su coloquio de los perros), ofrece la solución final al problema. En las últimas páginas de “El casamiento,” Peralta pide a Campuzano que “no se canse más en persuadirme que oyó hablar a los perros, [pues] de muy buena gana oiré ese coloquio, que por ser escrito y notado del buen ingenio del señor Alférez, ya le juzgo por bueno” (294). El lector desiste de encontrarle una base real, histórica, física, a los hechos que se dispone a leer. Prefiere dejar de lado esos condicionantes (tan importantes, no olvidemos, para los críticos de la ficción en la época, como neoplatónicos y moralistas)¹³ para concentrarse en exclusiva en el placer literario que espera obtener de “ese coloquio, que por ser escrito y notado del buen ingenio del señor Alférez ya le juzgo por bueno.” La declaración de Peralta es inapelable: no le importa si el texto del soldado convaleciente es una transcripción, un sueño o disparate. El lector otorga una victoria incuestionable al creador literario, que se libera con su poética de la monstruosidad de cualquier atadura extra-literaria, ajena a sí misma, no metaficcional. No importa lo que ocurre en la realidad, sino lo que ocurre en la ficción: el ingenio del autor, y lo bien escrito que esté el relato. Así lo reitera Peralta una vez completada su lectura de “El coloquio”: “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” (359). No importa la

posibilidad histórica de los hechos; incluso siendo mentira, “fingido,” el texto “está ... bien compuesto,” y eso le basta al lector.¹⁴

El monstruo se mira sólo a sí mismo, cree en su libertad absoluta, establece sus propias leyes internas, que se basan en criterios metaficcionales y narcisistas mucho más que en comparaciones con la realidad externa al relato. Las palabras, la trama y los personajes, extraordinarios y dignos de ser mostrados como los seres prodigiosos que son, conforman la figura monstruosa (no por horrible, sino por única y portentosa) del relato cervantino. En una exposición sucesiva de diversos modos de racionalizar lo extraordinario (dos perros que hablan), Cervantes ha puesto en boca de un lector oyente, Peralta, la solución más liberadora posible al problema de la monstruosidad: se justifica por su propia excepcionalidad. Como aclara Peralta a Campuzano: “Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa [sobre si los perros hablaban o no]. Yo alcanzo el artificio del Coloquio y la invención, y basta” (359). La imaginación (el artificio, la invención) otorgan legitimidad al prodigio más extraordinario: el monstruo que se muestra a su público.

Sin duda, la obra-monstruo en que se ha convertido “El coloquio” se fragua en espacios hasta cierto punto sórdidos: el hospital donde un sifilítico suda sus fiebres, y los lugares por los que pasa Berganza en su recorrido vital, como el matadero, el pueblo donde vive la bruja Cañizares o el campamento de los gitanos. Pero “El coloquio” produce a partir de esos ambientes y seres viciosos un espacio de la maravilla, de la admiración, que caracteriza la perfección literaria y que se auto-justifica a sí mismo. Ni su falta de historicidad al exponer seres imposibles, ni su falta de moralidad al describir personajes y espacios corruptos, impiden que la ficción-monstruo de Cervantes agrade a su lector. Así, la retórica se alimenta de sí misma, se perpetúa mediante un juego de espejos ficcionales en que, en último término, el monstruo se mira a sí mismo. Del escepticismo original se pasa a la aceptación plena, del vicio y la fealdad se llega al placer estético máximo. El monstruo se sabe “bien compuesto,” se muestra sin complejos, reconoce su ficcionalidad, “y basta.”

De este modo Peralta, ese lector a quien ya no le importa la historicidad o incluso la posibilidad de los hechos que lee, sino obtener un placer estético e intelectual del texto, se convierte en una especie de metáfora “hecha carne” de la función metafictional a que se referían Wenche Ommundsen (29) y Mark Currie (5), una función lectora más que autorial. Monstruosidad y metafictionalidad confluyen en un interés común por mostrarse, por llevar a la práctica un narcisismo cuya lógica o probabilidad histórica no importa siempre que se mantenga la atención del lector y que se le entretenga. Mediante una visionaria poética de la monstruosidad, Cervantes articula una forma metafictional que el lector Peralta prefiere en detrimento de la interpretación histórica, literal y moral de los hechos. Además de referencias explícitamente metaficcionales, “El coloquio” presenta un viaje lingüístico e ideológico hacia sí mismo que sólo concluye cuando el lector, satisfecho, lee la última página y cierra el libro pensando: “Yo alcanzo el artificio del Coloquio y la invención, y basta.”

Obras citadas

- Alatorre, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*. México: FCE, 2001.
- Alcalá Galán, Mercedes. "Ese 'divino don del habla': Hacia una poética de la narración en 'El coloquio de los perros' y 'El casamiento engañoso.'" Ed. Antoni Bernat. *Volver a Cervantes. Tomo 1*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001. 773-77.
- Alter, Robert. *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, Los Angeles, and London: U of California P, 1975.
- Aylward, E. T. *The Crucible Concept: Thematic and Narrative Patterns in Cervantes's Novelas ejemplares*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1999.
- Boyd, Michael. *The Reflexive Novel. Fiction as Critique*. London and Toronto: Associated University Presses, 1983.
- Carranza, Paul. "Cipión, Berganza, and the Aesopic Tradition." *Cervantes* 23.1 (2003): 141-63.
- Cawson, Frank. *The Monsters in the Mind. The Face of Evil in Myth, Literature and Contemporary Life*. Sussex: The Book Guild, 1995.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote*. Ed. John J. Allen. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1992.
- . *Teatro completo*. Ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 1987.
- Checa, Jorge. "Cervantes y la cuestión de los orígenes: escepticismo y lenguaje en 'El coloquio de los perros.'" *Hispanic Review* 68 (2000): 295-317.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Ed. Martí de Riquer. Madrid: Turner, 1977.
- Corominas, Joan, y José Antonio Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Vol. IV, ME-RE*. Madrid: Gredos, 1981.
- Currie, Mark, ed. *Metafiction*. London and New York: Longman, 1995.
- Diccionario de Autoridades*. Real Academia Española. 6 vols. Madrid: Gredos, 1969.
- Dunn, Peter. "Las Novelas ejemplares." *Suma cervantina*. Ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley. London-Madrid: Tamesis Books, 1973. 81-118.
- El Saffar, Ruth S. *Cervantes: "El casamiento engañoso" and "El coloquio de los perros."* London: Grant and Cutler, 1976.
- Fogelquist, James Donald. *El Amadís y el género de la historia fingida*. Madrid: José Porrúa, 1982.

- Forcione, Alban K. *Cervantes and the Mystery of Lawlessness. A Study of El casamiento engañoso and "El coloquio de los perros."* Princeton: Princeton UP, 1984.
- Friedman, John Block. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Syracuse: Syracuse UP, 2000.
- Gerli, Michael E. *Refiguring Authority*. Lexington: UP of Kentucky, 1995.
- González Echevarría, Roberto. "El 'monstruo de una especie y otra': *La vida es sueño*, III, 2, 725." Ed. Javier Herrero. *Calderón: Códigos, Monstruo, Icones. Co-Textos 3* (1982): 27-58.
- Hardin, Michael. *Playing the Reader: The Homoerotics of Self-Reflexive Fiction*. New York: Peter Lang, 2000.
- Horacio. Aristóteles. *Artes poéticas*. Ed. bilingüe de Aníbal González. Madrid: Taurus, 1987.
- Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge: Harvard UP, 1993.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfried Laurier UP, 1980.
- . *A Theory of Parody*. London: Methuen, 1985.
- Ife, Barry W. *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Trad. J. Ainaud. Barcelona: Crítica, 1992.
- Johnson, Carroll B. "Of Witches and Bitches: Gender, Marginality and Discourse in *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*." *Cervantes* 11.2 (1991): 7-25.
- Kappler, Claude-Claire. *Monstres, démons et merveilles a la fin du Moyen Age*. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Paris: Éditions Payot et Rivages, 1999.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1966.
- López, I.-J. *Realismo y ficción. La Desheredada de Galdós y la novela de su tiempo*. Barcelona: P.P.U., 1989.
- Maliandi, Ricardo. *La novela dentro de la novela. Ensayo sobre el sentido y la función de la auto-referencia novelística*. Buenos Aires: Ramos Americana, 1981.
- Miñana, Rogelio. "Cómo hacer verosímil la maravilla: 'El coloquio de los perros' de Cervantes." *Loca ficta: Espacios de la maravilla en la España medieval y del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano. Pamplona: U of Navarra P-Iberoamericana-Vervuert, 2003. 321-32.
- . "Don Quijote como monstruo." *Esas primicias del ingenio: jóvenes cervantistas en Chicago*. Ed. Francisco Caudet y Kerry Wilks. Madrid: Castalia, 2003. 135-54
- . "El verdadero protagonista del *Quijote*." *Cervantes* (2005).
- . *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*. Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.
- Ommundsen, Wenche. *Metafictions?* Melbourne: Melbourne U.P., 1993.
- Paré, Ambroise. *Des monstres et prodiges*. Éd. Jean Céard. Genève: Librairie Droz, 1971.
- Parodi, Alicia. *Las Ejemplares: una sola novela*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.

- Pozuelo Yvancos, José María. "Enunciación y recepción en el 'Casamiento'-'Coloquio.'" *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Ed. M. Criado del Val. Madrid: Edi-6, 1981. 423-35.
- . *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Rey Hazas, Antonio. «Género y estructura de 'El coloquio de los perros,' o cómo se hace una novela." *Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas Ejemplares. Actas del Coloquio celebrado en la Universidad Complutense. Mayo 1982*. Coord. J. J. de Bustos Tovar. Madrid: Universidad Complutense-Université de Toulouse-Le Mirail, 1983. 119-43.
- Reyes, Matías de los. *El Menandro* (1636; escrita en 1624 o antes). Ed. Emilio Cotarelo y Mori. CSANE X. Madrid: Librería de los Bibliófilos españoles, 1909.
- Riffaterre, Michael. "Fictionality Declared." *Fictional Truth*. Baltimore and London: The John Hopkins UP, 1990. 29-52.
- Riley, Edward C. "The Antecedents of the 'Coloquio de los perros.'" *Negotiating Past and Present: Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*. Ed. David T. Gies. Charlottesville: Rookwood, 1997. 161-75.
- . "Tradición e innovación en la novelística cervantina." *Cervantes* 17:1 (1997): 46-61.
- Rose, Margaret A. *Parody/ / Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- Scham, Michael. "Emblems of Reading: Cervantes' 'El coloquio de los perros' and Borges' La biblioteca de Babel." *Cincinnati Romance Review* 20 (2001): 79-90.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana, Chicago, London: U of Illinois P, 1979
- . *The Fabulators*. New York: Oxford UP, 1967.
- . "Metafiction." *Iowa Review* 1.4 (1970): 100-15.
- Smith, Paul Julian. *Writing in the Margin. Spanish Literature of the Golden Age*. Oxford: Clarendon, 1988.
- Spires, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: UP of Kentucky, 1984.
- Stonehill, Brian. *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1988.
- Vega, Lope de. "Arte nuevo de hacer comedias." Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976.
- Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España, Espasa-Calpe, 1992.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London-New York: Methuen, 1984.

- Williams, David. *Deformed Discourse: the Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Montréal: McGill-Queen's UP, 1996.
- Woodward, L. J. "‘El casamiento engañoso’ y ‘El coloquio de los perros.’" *Bulletin of Hispanic Studies* 36 (1959): 80-87.
- Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral, 1971.

Notas

¹ Este carácter extraordinariamente metaficcional de la novela ha sido destacado por diversos críticos: Dunn 118, Ife 39 ss., Rey Hazas, especialmente 139, Pozuelo Yvancos, Woodward 85-87, Gerli 75, 112 y Alcalá Galán 775.

² Para un listado de posibles manifestaciones (tanto explícitas como sobre todo implícitas) de la metafiction, ver Mark Currie 3-4, y especialmente Brian Stonehill 30-31 y Michael Riffaterre 29. Recientemente, Michael Hardin ha limitado el concepto de metafiction a aquellas novelas donde aparecen "the reader and the writer-narrator within the text as characters" (4), con el objetivo de analizar las relaciones homosociales/homosexuales que se establecen entre los lectores y narradores masculinos de obras como *Tropic of Cancer* de Henry Miller o *Rayuela* de Julio Cortázar.

³ Un análisis similar en la literatura española lo representa, entre otros, el estudio de Ignacio-Javier López, *Realismo y ficción. La desheredada de Galdós y la novela de su tiempo*. Para una re-lectura metaficcional del concepto de "realismo" (como copia mimética de la realidad), ver Ricardo Maliandi (86), Michael Boyd (16 ss.) y el libro de Darío Villanueva.

⁴ Ver a este propósito el magnífico estudio de Marie-Hélène Huet.

⁵ Sobre el concepto de lenguaje que Cervantes expone en «El coloquio», es imprescindible Forcione 187-236 (capítulo VI, «Language: Divine or Diabolical Gift?»). Para la relación entre los orígenes del lenguaje y el escepticismo, ver Checa.

⁶ Sobre el concepto de Dios mismo como monstruo, ver Kappler 278 y Cawson 40-43.

⁷ Para la cuestión del orden retórico y del comienzo *in media res*, ver el capítulo sobre la "Dispositio" de Lausberg (367-76).

⁸ Antonio Rey Hazas describe la construcción de lo verosímil como una cuestión interna a la novela (139), y E. T. Aylward, siguiendo en parte a Ruth El Saffar, afirma que "El casamiento" y "El coloquio" comparten "their mutual preoccupation with the question of literary verisimilitude" (275; ver también 270-71). Rogelio Miñana interpreta la novela como un muestrario de estrategias para construir la verosimilitud de un texto ("Cómo hacer verosímil"). Por último, Edward C. Riley identifica tres causas de lo sobrenatural en "El coloquio": el portento, el sueño y la metamorfosis ("The Antecedents" 167-68 y "Tradición" 50-53).

⁹ Ver Miñana, *La verosimilitud* 153 para Tasso y 114-26 para un repaso histórico de la cuestión, desde los clásicos a la Edad Media y el Siglo de Oro.

¹⁰ Carroll Johnson ofrece fascinantes testimonios de brujas crédulas sacados de procesos inquisitoriales de la época (16-19).

¹¹ El comentario de Cañizares recuerda al placer que los lectores obtienen de la literatura ficcional, atacada por platonistas y moralistas por su intrínseca falsedad. Como apuntan Barry Ife en *Lectura y ficción* (35 ss., y 39 ss. para el caso de “El coloquio”) y James D. Fogelquist (205-18) para los libros de caballería, la credulidad era un fenómeno central a la polémica sobre la (i)legitimidad de la ficción en el Siglo de Oro.

¹² Para este argumento, clave en la defensa de la ficción, ver Miñana, *La verosimilitud* 44-51. Recordemos que, como la literatura, el monstruo se entendía igualmente como señal o aviso que era necesario interpretar (*monere*).

¹³ Sobre las críticas a la ficción es imprescindible consultar el libro de Barry Ife.

¹⁴ En términos muy similares se plantea el siguiente caso sobre un niño con cola de lobo en *El Menandro*, de Matías de los Reyes: “[a la gente] como no les importaba averiguar mucho la certeza que esto tuviese, lo creyeron piadosamente; y lo mismo suplico yo me hagan los que oyeran o leyesen estos discursos, que ... no me parece que podré obligar a creer que pudiera suceder en realidad de verdad cosa tan violenta” (195-96).