

El coloquio de los perros: creación, deconstrucción e interpretación en la literatura de marginalidad

Marco A. Gutiérrez
Universidad del País Vasco/EHU

1. INTRODUCCIÓN

Toda la literatura, por el mismo hecho de serlo, genera, al menos, dos tipos de semiosis: la que suscitan los hechos por sí mismos y aquella a la que da lugar el universo particular creado por el autor, donde los hechos son solidarios de una manera única, diferente. Ciertamente es que hay obras literarias mejores y peores, más conseguidas y menos, obras en que las partes son más solidarias y otras en las que lo son menos. Baste poner un ejemplo tomado de la novela picaresca. A propósito de *La vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo, comenta Francisco Rico¹, a rebufo de Leo Spitzer: «Quevedo entró a saco en el repertorio de elementos constitutivos del género, dispuesto a competir con el anónimo quinientista y con el sombrío Alemán, para vencerlos a punta de ingenio [...]. En Quevedo, incluso la técnica favorita del retrato consiste en quebrar la figura “en un ‘mosaico de objetos inconexos’ [...], nula o escasamente gobernados por un principio unificador».

A su vez, el autor puede intervenir de manera explícita (o implícita) y sugerir unas determinadas claves semióticas que puedan afectar al todo o solo a una parte de la obra. Estaríamos, pues, ante una metasemiosis (o semiosis autorreferencial inducida), que serviría para sugerir y perfilar las otras interpretaciones posibles. El autor, en fin, puede decidir si el macrocódigo literario (digamos, *lato sensu*, ‘género literario’) que da cobertura interpretativa al lector es único a lo largo de la obra, o bien es diverso y alterna. La existencia de tales macroestructuras y la

¹ Francisco RICO, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 121.

actitud que ante ellas adopta el autor suele tener un reflejo más o menos explícito a lo largo de la obra en los diferentes niveles del discurso literario, como pueda ser el ideacional, el dispositivo, el léxico, el retórico-poético o el metaliterario. A menudo sucede que el autor no deja señales o indicaciones explícitas suficientes de cuáles son sus 'verdaderas intenciones', entre otras cosas porque una (verdadera) obra de arte tiene tantas 'intenciones', o bien tal 'intencionalidad', es tan densa en sugerencias que precisamente por ello no se puede explicar en el mismo lenguaje en el que se ha sustanciado. Tal circunstancia es precisamente la que justifica una meta-lectura del texto (a menudo *via negationis*) que nos facilite las claves para una segunda lectura, a su vez, meta-semiótica, de tal manera que la inicial dialéctica simétrica a dos bandas *intentio auctoris-operis / intentio lectoris* pueda transformarse en una dialéctica asimétrica a tres bandas *intentio auctoris / lectoris / operis* tal que, llegado el caso, puedan identificarse correspondencias bilaterales secundarias del tipo *intentio auctoris-lectoris*.

La oportunidad de indagar en todas las posibilidades de semiosis en *El coloquio de los perros (CdP)* viene sugerida por las opiniones que dicha obra ha generado y viene generando entre los estudiosos. A mero título de ejemplo valgan las siguientes palabras de AVALLE-ARCE²: «Es, fuera de toda duda, el más audaz experimento novelístico de toda la serie, un triunfo total en todos los sectores y una pequeña obra maestra». Estamos, en efecto, ante una obra de gran complejidad no solo compositiva, sino también temática, lo que obliga continuamente al autor a enfrentarse a problemas de ajustes en varios niveles, por ello, a sortear con éxito cada uno de los escollos que le salen al paso resulta todo un reto. En este sentido también se presenta como un desafío para el lector, y aún más para el estudioso, determinar los elementos ideológicos en disputa sobre los que Cervantes construye la dialéctica que enfrenta a los personajes y los mecanismos literarios que permiten actualizarla hasta dar como resultado una obra literaria fresca en lo que toca a los contenidos y novedosa en lo que concierne a las formas. Sin duda que esta doble tarea puede hacerse de muchas maneras y en buena medida debemos ser conscientes de que toda obra de arte lo es precisamente porque se presta a una constante re-interpretación que actualiza y pone

² Juan Bautista AVALLE-ARCE (ed.), *Miguel de Cervantes, 'Novelas ejemplares' (I-III)*, Madrid, Castalia, 1982, p. 23.

en evidencia nuevas posibilidades de lectura que, a su vez, descubren nuevos recovecos que el autor de forma consciente o inconsciente dejó sugeridos en mayor o menor grado aquí y allá, cada uno de sus componentes es importante y necesario, lo que, en definitiva, le obliga a ser 'solidario' con los demás y con el conjunto. Tal circunstancia justifica en buena medida que el estudioso pueda acercarse a ella y empezar su estudio por donde llegado el caso estime más oportuno, toda vez que antes o después la coherencia de su método ha de mostrarse compatible con la del objeto analizado. Entendemos nosotros, en consecuencia, que esta premisa nos libera de la tarea de justificar a priori si nuestro itinerario de análisis es o no apropiado, o de hacer una crítica previa a otros acercamientos para tratar de mostrar que el nuestro es mejor³. Simplemente daremos cuenta de los motivos que nos mueven a elegir el método empleado y dejamos para el lector la tarea de juzgar si se ha realizado de manera apropiada o no.

Entendemos que no le falta razón a Sieber⁴ cuando dice a propósito del *CdP* que el episodio considerado más importante de su narración es «el de la bruja Cañizares». Y la justificación que a renglón seguido da es que «Berganza se refiere a este episodio como si fuera el epicentro de su vida». Nosotros estimamos que las valoraciones y justificaciones de Sieber, eximio editor de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, no han errado el tiro; con todo, entendemos que es preciso un análisis detallado del entramado literario que justifique de manera apropiada tales valoraciones. Téngase presente que el famoso episodio del can Berganza, a la sazón protagonista y narrador de la novela, difiere de todos los demás tanto por sus contenidos como por su estructura; por dicho motivo la interpretación de la misma debiera tener en cuenta tal extremo y buscar cuál sea entonces la auténtica intención del autor, pues ello afectaría de pleno a la dialéctica literario-compositiva y el reto interpretativo consistiría en determinar tanto en qué tipo de relación está dicho episodio con el resto de la obra, como, y en no menor medida, el resto de la obra con tal episodio, esto es, en un camino de ida y vuelta.

3 Para un estado de la cuestión actualizado y crítico nos remitimos a Jorge GARCÍA LÓPEZ, *Miguel de Cervantes. 'Novelas ejemplares'*, Madrid, RAE, 2013, pp. 717-770.

4 SIEBER, Harry (ed.), Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra, 2014, II, p. 40. Opinión compartida por otros muchos (véase GARCÍA LÓPEZ, *Novelas ejemplares*, p. 1089).

2. LA GRAN CONFESIÓN

Antes de entrar en detalles daremos la palabra a Berganza, el can narrador, quien pasados ya dos tercios de la novela empieza a hacer una confesión en los siguientes términos: «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» [*CdP*, p. 368]⁵.

De tales palabras se deduce, en primer lugar, que se trata de una noticia importante la que le va a dar a su hermano Cipión. Pero además debemos colegir que no es el perro como tal, sino el autor, Cervantes, quien ha tomado la decisión consciente de posponer dicha confesión; y, finalmente, nosotros debemos suponer que lo ha hecho porque esta demora en tanto que estrategia compositiva cuadraba de molde a sus intenciones literarias. Por si esto no fuera poco, la autoconfesión de culpa «te lo había de haber dicho al principio» ha de ser puesta en estrecha relación de intenciones con esta otra maniobra de postergación que se hace explícita casi al inicio de la obra:

BERGANZA.— Mas ahora que me ha venido a la memoria lo que había de haber dicho al principio de nuestra plática, no sólo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar.

CIPIÓN.— Pues ¿ahora no puedes decir lo que ahora se te acuerda?

BERGANZA.— Es una cierta historia que me pasó con una grande hechicera, discípula de la Camacha de Montilla.

CIPIÓN.— Digo que me la cuentes antes que pases más adelante en el cuento de tu vida.

BERGANZA.— Eso haré yo, por cierto, hasta su tiempo; ten paciencia, y escucha por orden mis sucesos, que así te darán más gusto, si ya no te fatiga querer saber los medios antes de los principios [*CdP*, pp. 338-339].

Parece, pues, obvio que Berganza/Cervantes pospone a propósito tal confesión para crear una tensión/interés en el interlocutor/lector. Sea como fuere el pasaje se presta a una doble dialéctica que, por lo que parece, Berganza/Cervantes manejan a su gusto y antojo. En efecto, de

5 Todas las citas del *CdP* están tomadas de *Novelas Ejemplares*. ed. Sieber, (II).

un lado está la sucesión cronológica que genera la flecha del tiempo; y, de otro, el orden literario que determina la oportunidad de narrar los hechos en un lugar u otro de la obra con independencia del momento en el que realmente hubieran sucedido. La primera sucesividad, la estrictamente temporal, es la que justifica el sentimiento de culpa de Berganza cuando pide perdón porque se trata de algo que debiera haber dicho 'al principio' toda vez que se trata del propio nacimiento de él y de su hermano Cipión. Y, por otro lado, la segunda sucesividad, la que se sirve de las licencias compositivas que ampara la *res poetica*, es la que autoriza a Berganza la dilación en dar a conocer tales hechos. Hechas estas aclaraciones podemos señalar la ironía que esconde la última aco-tación de Berganza: «si ya no te fatiga querer saber los medios antes de los principios», pues como Cipión, su hermano, no sabe de qué va el asunto no la puede interpretar de forma apropiada, pues carece de la necesaria contextualización.

Cumpliría ahora intentar dar un paso más y preguntarnos si esto es también un guiño al lector, tal que la función de Cipión sea reflejar la imagen generada por Berganza y proyectarla hacia el lector. Esta suposición en su deriva más elemental creemos que resulta obvia, es una triquiñuela propia de quien conoce bien su oficio para mantener la atención del lector. De hecho, este asunto debía preocuparle mucho a Cervantes, pues en varias ocasiones dentro del *CdP* ridiculiza a poetas y autores de teatro fracasados porque no supieron o no pudieron mantener el interés del público. Con todo, no creemos imposible dar una vuelta de tuerca más al asunto. Es obvio y de sobra conocido que buena parte de los personajes y ambientes retratados en el *CdP* son los que encontramos como materia prima de la novela picaresca propiamente dicha⁶. Sin embargo, parece como si Cervantes quisiera quebrar la tiranía de la flecha del tiempo que informa la sucesividad vital de la novela picaresca, de suerte que el conocimiento de los orígenes, por lo general oscuros, del protagonista han de quedar pronto en evidencia ante los ojos del lector. Así, con esta decisión el autor da pistas sobre sus intenciones últimas: que lo que pudiera parecer en principio una novela picaresca sea finalmente otra cosa, y, por lo tanto, que después de leída la obra haya de ser reinterpretada en su conjunto. El

6 Véase AVALLE-ARCE (ed.), *Novelas ejemplares*, III, pp. 26-27; SIEBER (ed.), *Novelas ejemplares*, II, p. 37.

hecho de que tenga que ser ‘reinterperetada en su conjunto’ sugiere, a su vez, la oportunidad de que sea (al menos mentalmente) re-leída, si de verdad se quiere llegar al fondo de la intencionalidad literaria que esconde. O, con palabras de Sieber⁷, se trata de «una parodia de género picaresco recientemente formulada por Alemán, Martí López de Úbeda y Quevedo». Sea como fuere, hay que reseñar que tal afán de parodiar no es un fin en sí mismo, sino más bien un medio para sobrepujar dicho género con el objeto de alcanzar mayores cotas literarias, experimento estético al que Cervantes muestra una marcada inclinación.

Antes de profundizar nos parece oportuno dejar constancia de los aspectos básicos que configuran el armazón sobre el que se asientan los diferentes tipos de semiosis a los que da lugar una obra literaria. El elemento básico que debemos tener en cuenta es la ideología de fondo que sustenta las acciones y opiniones de los personajes y, en la medida de lo posible, su grado de compatibilidad con la del propio autor de la obra. Al inicio de un trabajo intitulado «Religión y literatura» hace Eliot⁸ la siguiente observación de no poco calado: «la crítica literaria debe complementarse con una perspectiva crítica que parta de una posición ética y teológica definida. La crítica literaria solo será sustantiva en la medida en que, en cada época, exista un punto de partida común en lo tocante a los asuntos éticos y teológicos». La consideración precedente resulta de vital importancia para un apropiado análisis de la obra que nos ocupa, pues solo teniendo presente como telón de fondo la ética y la teología de la época se puede entender en qué consiste la literatura que quiso o pudo hacer Cervantes, sobre todo en el *CdP*⁹.

7 SIEBER (ed.), *Novelas ejemplares*, II, p. 37.

8 T. S. ELIOT, «Religión y literatura», en *La aventura sin fin*, Barcelona, Debolsillo, 2011, p. 265.

9 Téngase presente como punto de partida que estamos ante una ‘novela ejemplar’. Sobre el alcance concreto del adjetivo ‘ejemplar’ se ha escrito mucho (véase para una síntesis crítica GARCÍA LÓPEZ, *Novelas ejemplares*, pp. 764-770); no es este el momento de entrar en detalles, aunque sí nos parece oportuno señalar que en el caso que nos ocupa dicho adjetivo bien pudiera amparar una dialéctica ético-estética (GARCÍA LÓPEZ, *Novelas ejemplares*, pp. 768-769).

3. IDEOLOGÍA ÉTICA Y ESTÉTICA: CÍRCULOS VICIOSOS / VIRTUOSOS

En un momento determinado Cervantes pone en boca de Cipión las siguientes consideraciones meta-literarias:

Por haber oído decir que [dijo¹⁰] 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 a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto [CdP, p. 335].

Estas palabras merecen un análisis algo más detallado pues tras ellas se esconden muchas de las claves que pueden ayudarnos a hacer una recta interpretación de la acción literaria que ahora nos ocupa. En primer lugar la alusión a Juvenal (*Sátiras* 1,30: «*difficile est saturam non scribere*») es evidente que se utiliza para justificar el final del parlamento precedente de Berganza, donde amaga con contar cierto tipo de historias, pero aborta tal intento:

¡Oh, qué cosas te pudiera decir ahora de las que aprendí en la escuela de aquella jifera dama de mi amo! Pero habrelas de callar, por que no me tengas por largo y murmurador [CdP, p. 335].

Pero la clave literaria está en la contestación: «consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre». Mucho nos tememos que aquí quien en verdad toma la palabra sea la conciencia de Cervantes (nótese que habla Cipión, no Berganza, el protagonista narrador), que se debate entre la Scylla de la murmuración y la Charybdis de la luz, optando finalmente por la vía intermedia: murmurar (solo) un poco de luz¹¹. No

10 Esta palabra, requerida por la lógica gramatical, falta en la edición de SIEBER (*Novelas ejemplares*, II, p. 335), pero no, por ejemplo, en la de GARCÍA LÓPEZ (*Novelas ejemplares*, p. 551).

11 Cervantes en la segunda parte de su *Don Quijote* (cap. 6) pone en boca del protagonista las siguientes palabras: «Al caballero pobre no le queda otro camino [...] sino el de la virtud, siendo afable, bien criado, cortés y comedido y oficioso, no soberbio, no arrogante, no murmurador» (*Novelas ejemplares*, II, p. 335, n. 27) recuerda que en las cofradías religiosas de penitencia existían dos tipos de hermanos: los de *luz*, que alumbraban con hachas y cirios, y los de *sangre*, que se imponían castigos con disciplinas de abrojos y canelones.

quisiéramos desviarnos mucho de nuestro objetivo, pero no nos resignamos a hacer la siguiente observación de detalle: Cervantes critica la murmuración que genera la risa de muchos, esto es una risa que fácilmente puede degenerar en risotada. En el *CdP* no hay ninguna escena donde esto suceda propiamente, cosa que no ocurre en novelas propias del género picaresco. Valga el siguiente ejemplo, entre otros muchos posibles, tomado de *El Buscón* de Francisco de Quevedo¹²: «Supo pues, don Diego el caso y enojóse conmigo, de manera que obligó a los huéspedes, que, de risa, no se podían valer, a volver por mí». No debiera sorprendernos, a su vez, este otro pasaje de *El Buscón*¹³: «Al fin, con todo cuanto andaban royéndome los zancajos, nunca me faltaron, gloria a Dios», donde la expresión ‘roer los zancajos’, como aclara el editor en nota, «era un modismo, hoy desusado, por ‘murmurar’».

La importancia de esta dinámica en el *CdP* es tan grande que Cervantes deja claras muestras de la dialéctica entre el círculo vicioso al que pertenece la murmuración y su contrario, el círculo (ejemplar) virtuoso de la moderación. Veamos con algo más de detalle las líneas maestras de cada uno de ellos. La murmuración es hija de la ociosidad, a la que Cervantes define (aunque no es una idea suya original) como ‘la madre de todos los vicios’:

BERGANZA.— que la ociosidad, raíz y madre de todos los vicios, no tenía nada que ver conmigo [*CdP*, p. 339].

Pero es en el parlamento que sigue donde mejor se muestra la ideología al respecto:

BERGANZA.— Ya hemos dicho que no hemos de murmurar.

CIPIÓN.— Sí, que yo no murmuro de nadie.

BERGANZA.— Ahora acabo de confirmar por verdad lo que muchas veces he oído decir. Acaba un maldiciente murmurador de echar a perder diez linajes y de calu[m]niar veinte buenos, y si alguno le reprehende por lo que ha dicho, responde que él no ha dicho nada [...]. A la fe Cipión, mucho ha de saber, y muy sobre los estribos ha de andar el que quisiere sus-

12 Francisco de QUEVEDO, *El Buscón*, ed. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 1990, p. 121.

13 QUEVEDO, *El Buscón*, 1990, p. 82.

tentar dos horas de conversación sin tocar lo límites de la murmuración [*CdP*, p. 344].

No es este al caso de agotar todos los contextos sobre dicho asunto; baste añadir este último donde la murmuración entra en competencia (desleal) con la filosofía:

CIPIÓN.— ¿Al murmurar llamas filosofía? ¡Así va ello! Canoniza, Berganza, la maldita murmuración, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere decir perros murmuradores [*CdP*, p. 349].

La dialéctica implícita de las citas precedentes se entenderá mejor si se contrasta con la confesión que sobre este asunto hace la bruja Cañizares:

Rezo poco, y en público; murmuro mucho, y en secreto; vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada: las apariencias de mis buenas obras presentes van borrando en la memoria de los que me conocen las malas obras pasadas [*CdP*, p. 372.].

Las palabras precedentes no solo evidencian las intenciones que guiaban los pensamientos y comportamientos brujeriles, sino que también sirven para poner tierra de por medio entre la Cañizares narradora y el Berganza narrador diferido del relato de la Cañizares. Grande es la gravedad de estas actitudes vitales tan encontradas, hasta el punto de que un poco más adelante Cipión, hermano de Berganza, se distancia del mundo brujeril llegando a renegar y a abominar de su madre:

Así, que la Camacha fue burladora falsa, y la Cañizares embustera, y la Montiel tonta, maliciosa y bellaca, con perdón sea dicho, si acaso es nuestra madre, de entrambos o tuya, que yo no la quiero tener por madre [*CdP*, p. 380].

Como es bien conocido, esta situación de extrema desafección filial es uno de los ejes vertebradores de una novela picaresca; aquí queda simplemente enunciado, no se lleva al diván para indagar los traumas que de ello pudieran seguirse.

La actitud ética ante la murmuración que encontramos en el *CdP* parece que queda bastante clara. Ahora bien, podríamos preguntarnos

por qué pone Cervantes tanto interés en explicitar y criticar la murmuración y sus nefastas consecuencias. Sospechamos que en tanto que autor el Manco de Lepanto había tomado bien el pulso a las costumbres y vicios más extendidos en la sociedad y, por ello, era plenamente consciente de que so capa de ‘murmuración’ podían esconderse otras muchas cosas, algunas incluso inconfesables y, a buen seguro, poco recomendables, pues con ello no se daba buen ejemplo. Sabía que jugaba con fuego, por lo tanto era preciso no sobrepasar ciertos límites, ni en el fondo ni en la forma, para no granjearse el rechazo de una parte de los potenciales lectores.

No es el caso que nos alarguemos en consideraciones generales, pero tampoco quisiéramos pasar por alto aquellas que conciernen más o menos directamente al contexto brujeril, que es, en definitiva, el que justificaría todo este elenco de argumentos al respecto que encontramos en el *CdP*. Para centrar el asunto en los términos que aquí nos interesan aludiremos básicamente en lo que sigue al contexto social en el que la brujería tenía sus principales manifestaciones.

En el momento en el que se escribe el *CdP* (publicada, como el resto de las *Novelas ejemplares*, en 1613¹⁴) se daban varias circunstancias que han de ser tenidas en cuenta. Por un lado¹⁵, en la primera década del siglo XVII se produjo un creciente interés por la brujería. Pero no era algo nuevo, pues a mediados del siglo XVI se había hecho particularmente famoso el caso de las Camachas de Montilla, conocido casi de primera mano por Cervantes ya que había estado allí en 1592, lo que seguramente le permitió ponerse al día de todas las noticias y rumores que circulaban al respecto, y que debió de tomarse con gran interés, tanto porque el tema le interesaba, como porque seguramente enseguida se percató de sus posibilidades literarias. Se pregunta Huerga al inicio de su documentado artículo «El proceso inquisitorial contra la Camacha» (p. 454): «El planeamiento del problema es en extremo sencillo: ¿noveló Cervantes un tema histórico o se trata de una invención suya?». Al parecer, comenta un poco más adelante Huerga (p. 455): «las fuentes que los cervantistas han descubierto y en las que han bebido son, por lo ge-

14 Sin embargo, no se sabe, ni parece que sea posible conocer, la fecha de composición, que los estudiosos establecen entre 1603 y 1610 (véase GARCÍA LÓPEZ, *Novelas ejemplares*, pp. 728-730).

15 Véase SIEBER, *Novelas ejemplares*, II, p. 372, n. 111.

neral, turbias». Tan turbias que, a pesar de que el vulgo llegara a llamar Camachas (que como tal era en principio un mote, no un apellido) a todas las hechiceras, lo cierto es que la Inquisición solo abrió expediente a una de ellas, a Leonor Rodríguez. Y lo que a nosotros más nos importa (p. 456): «La verdad pura y desnuda [...] no da piedras para erigir a *la Camacha* un monumento de gran hechicera, o, por lo menos, más alto que el que merecen las demás». Tal circunstancia histórica no impide, a su vez, que «en la imaginación del vulgo y en la novela cervantina se le otorgue papel de protagonista principal» (p. 456). Que el Santo Oficio no soltara prenda no amilanó a Cervantes, tal vez de hecho contribuyera a espolear su imaginación.

Parece ser, según consta en la documentación¹⁶, que Leonor Rodríguez, *la Camacha* (dicho sea de paso, analfabeta) ingresó en la cárcel del Santo Oficio en el verano de 1570, donde confesó sus delitos hechiceriles y acusó a terceras personas de lo mismo, pero ninguna de ellas recibió tanta penitencia y castigos como ella. Fue condenada a salir al *auto público de fe* el ocho de diciembre de 1572¹⁷: «Ayer, día de Nuestra Señora de la Concepción, se celebró *auto público de la fe* [...], con mucha conformidad y con gran concurso de gente». No poco debía interesar a Cervantes que este asunto tuviera tanta repercusión social, a pesar de que –como apostilla Huerga (p. 461)– Leonor Rodríguez fue «sambenitada por el vulgo con una leyenda negra de la que no es acreedora, sino injustamente imputada [...]. Y que el asunto de las brujas de Montilla que tanto hizo bregar a los inquisidores cordobeses, terminó en aguas de borrajas».

Se hace preciso completar los datos precedentes con unas breves acotaciones generales sobre el devenir histórico-social del problema hechiceril¹⁸. En 1610, poco antes de que se publicara el *CdP*, fueron quemadas en la hoguera seis mujeres (y cinco más en efigie) acusadas de brujería en Logroño, espectáculo al que asistieron unas 30.000 per-

16 Véase Álvaro HUERGA, «El proceso inquisitorial contra *La Camacha*», en *Cervantes, su obra y su mundo (Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes)*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, EDI-6, Madrid, 1981, p. 457.

17 HUERGA, «El proceso inquisitorial», p. 460, n. 17.

18 Parte de los datos utilizados para esta reflexión, y otros más sobre dicho asunto, están documentados en el trabajo de Carmelo LISÓN TOLOSANA, «Racionalidad e inquisición en el Siglo de Oro», *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 69, 1992, pp. 67-82.

sonas. Ello quiere decir que se trata de un ‘drama personal’, ante el cual nadie parecía quedar indiferente, por más que las opiniones estuvieran divididas. División de opiniones, que seguramente era, a su vez, otro drama, en este caso social, o susceptible de generar discordias entre las población, sobre todo porque en tales casos la murmuración, las falsas acusaciones, los sobornos, las enemistades y otras tantas cosas por el estilo debían estar a la orden del día, hasta el punto de generar continuas contradicciones en las confesiones de acusados y testigos, y, con frecuencia, arrepentimientos de falsedad por parte de los propios testigos. Todo ello podía conducir a una especie de ‘guerra civil’ donde las palabras eran las armas con que se eliminaba al enemigo. No es de extrañar, por tanto, que la sociedad buscara un antídoto a la altura de las circunstancias: «la Suprema, estimulada por Salazar, tomó decisiones positivas, fecundas, racionales que beneficiaron a la Humanidad»¹⁹. El método de trabajo de dicho personaje y su perspicacia le permitieron llegar a conclusiones que chocaban frontalmente con la *vox populi* (que a buen seguro en este caso no era *vox Dei*). En 1611 empieza su indagación sistemática y tras varios años, cientos de personas interrogadas y miles de folios redactados en sus informes concluye²⁰:

No he hallado certidumbre ni aun indicios de lo que colegir algún acto de brujería que real y corporalmente haya pasado en cuanto a las idas de aquelarres, existencia de los daños, ni los demás efectos que refieren [...]. Saco de las averiguaciones que no hubo brujas ni embrujados en el lugar hasta que se comenzó a tratar de escribir de ellos.

No es preciso decir que un ‘informe pericial’ tan sesudo (valga decir científico) convierte, aunque sea a posteriori, al *CdP* en un canto a la libertad y a la dignidad de las personas como tales, y a su derecho inalienable a no ser víctimas de un juicio de prejuicios (juicio popular), sino, llegado el caso, solo y exclusivamente a un enjuiciamiento con todas las garantías procesales que la ocasión requiere. En otras palabras, que tomamos ahora prestadas de Cardini²¹:

19 LISÓN, «Racionalidad e inquisición en el Siglo de Oro», p. 82.

20 LISÓN, «Racionalidad e inquisición en el Siglo de Oro», p. 78.

21 Franco CARDINI, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona, Península, 1982, p. 9.

La inclinación al mundo mágico y sus ilusiones parece nacer del fondo más amargo de la condición humana: la conciencia de la soledad, el tedio de la existencia, la angustia de la muerte y, más allá de ésta, de la nada, el miedo al dolor físico y al sufrimiento espiritual, la inseguridad y la debilidad, el deseo de fuerza y poder, la nostalgia de la juventud, el anhelo de placeres, la envidia, la vileza, el amor insatisfecho, el odio.

Si tenemos en cuenta que la España de estos primeros años del siglo XVII era ya un Imperio con un tejido social en descomposición, que vivía más de apariencias que de realidades, el episodio de la Camacha es una metáfora de la vida de aquella época. Cervantes trató de hacer de la necesidad virtud, así el arte (su arte) se adelantaba en su diagnóstico a los peritos teólogos/inquisidores. Y si volvemos por unos momentos a las palabras antecitadas de Eliot será fácil entender la oportunidad de establecer una relación entre murmuración y tiempo, tal que la no dilapidación del tiempo, esto es la brevedad en el relato, la sobriedad en las formas y la densidad en el contenido sean los elementos esenciales del 'círculo virtuoso' que informa el quehacer literario de Cervantes. De todos ellos el que se repite de manera explícita en un mayor número de ocasiones es el de la brevedad. Nosotros lo hemos documentado en más de una docena de ocasiones y cada vez con un enunciado formal diferente, a veces más explícito, a veces menos, pero siempre con una decidida voluntad de atajar el vicio de la locuacidad. Unos pocos ejemplos serán suficientes, pues hablan por sí mismos:

BERGANZA.- [Al final de un largo parlamento] ¡Oh que de cosas te pudiera decir ahora de las que aprendí en la escuela de aquella jifera dama de mi amo! Pero habrelas de callar porque no me tengas por largo y por murmurador [*CdP*, p. 335].

Eso es morderse la lengua, ciertamente. Nótese, por otro lado, que la mayor parte de las veces es Cipión quien hace referencia explícita a la brevedad, como si se pusiera a la vez en el lugar del autor y del lector:

CIPIÓN.- Sé breve, y cuenta lo que quisieres y como quisieres [*CdP*, p. 339].

Y en otro momento:

CIPIÓN.– Esto sí, Berganza, quiero que pase por filosofía porque son razones que consisten en buena verdad y en buen entendimiento; y adelante y no hagas soga, por no decir cola, de tu historia [*CdP*, p. 350].

La brevedad, a su vez, va de la mano de la concisión, que tiene un fiel aliado en los refranes. Un ejemplo de carácter dialógico bastará para matar dos pájaros de un tiro:

BERGANZA.– ¡Mucho pueden las dádivas, Cipión!

CIPIÓN.– Mucho. No te diviertas; pasa adelante.

BERGANZA.– Acuérdomo que cuando estudiaba oí decir al prece[p]tor un refrán latino, que ellos llaman adagio, que decía: *Habet bovem in lingua* [*CdP*, p. 352].

Llegados a este punto es preciso hacer una primera consideración *via negationis*. Todos los ejemplos citados están sacados de las historias que preceden al extenso parlamento-narración de la Camacha, donde se da la circunstancia de que no hemos documentado ninguna observación de este tipo. Sin embargo, una vez acabado dicho pasaje, volvemos a encontrarnos consideraciones sobre la brevedad narrativa. Veamos algunas muestras de ello:

BERGANZA.– Mas por no ser posible reducirlo a narración sucinta y breve, lo habré de dejar para otro día, si es que ha de haber otro día en que nos comuniquemos [*DdP*, p. 388].

Y un poco más adelante:

BERGANZA.– Lo que en él me ha sucedido no es tan poco que no haya menester espacio para cantallo [...]. Perdóname, porque el cuento es breve, y no sufre dilación, y viene aquí de molde [*CdP*, p. 389].

Y finalmente,

BERGANZA.– Dos cosas no más, con que daré fin a mi plática, que ya me parece que viene el día [*CdP*, p. 392].

No creemos superfluo reseñar aquí que el detalle y la narración minuciosa en obras señeras del género picaresco es una característica que

no ha pasado desapercibida a los estudiosos modernos. A ella alude Francisco Rico al menos en media docena de ocasiones en su conocida monografía *La novela picaresca y el punto de vista*. En la primera de ellas (p. 22) hace una cita tomada del *Lazarillo de Tormes* donde se alude expresamente al relato por lo menudo y con orden: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate *el caso* muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona».

No es menester insistir más en ello. Vayamos ahora con la ética que anima a los personajes en lo que hace a su modo de actuar propiamente dicho, no al modo de decir o pensar. Lo que encontramos destacado en todos ellos, de una u otra manera, es justamente la falta de ética. Ausencia de la que son conscientes en la medida en que tratan de simular lo contrario de lo que realmente pretenden o de disimular los hechos que en realidad acontecen. El que Cervantes insista tanto en la brevedad del relato seguramente que se debe también al hecho de que quienes amparan sus acciones en una falta de ética solo tienen un ‘crédito narrativo’ limitado, pues llega un momento en que sus fechorías son solo un episodio más con unas pautas de comportamiento conocidas y un final fácil de predecir en la mayor parte de los casos. No hay ‘drama literario’ propiamente dicho, toda vez que su ideología ética/religiosa no deja lugar para un arrepentimiento, conversión, redención o ejemplaridad digno de ser narrado con suficiente autonomía artística. Paradigmáticas son al respecto las conductas que muestran los personajes de los primeros relatos del *CdP*: así, por ejemplo, el ‘soldado fanfarrón’ que soborna a terceros para aparentar una valentía falsa; o bien, los pastores que matan a las mejores ovejas fingiendo que ha sido el lobo, para quedarse finalmente con la mejor tajada y ofrecer al amo los despojos.

Ya hemos señalado más arriba que Cervantes/Berganza justifica la demora en contar la verdad sobre el origen y nacimiento de los perros porque eso acrecentaría el interés de su interlocutor/lector por la historia [*CdP*, p. 339].

Ciertamente que esto sería una razón, aunque sea hasta cierto punto inducida. Hemos dicho también que podría ser una manera sutil de contravenir las reglas del género. Pero creemos que ahora podríamos llevar las cosas un poco más lejos. Para ello haremos la siguiente consideración: si es cierto que el episodio de la bruja Cañizares es el epicentro narrativo de la novela, entonces el lugar que ocupa ha de obedecer a al-

gún motivo estructural y tener su explicación como estrategia compositiva. Si hubiera aparecido al final bien hubiéramos podido pensar que la causa era metaliteraria, se buscaría que la obra terminase con su clímax, como si con ello se pretendiera una ‘redención’ del personaje (o lo que representa), pero no es el caso; de hecho, todo parece indicar que por sí misma dicha narración hubiera podido aparecer en cualquier lugar, lo que nos reafirma en nuestra suposición de que la ocasión y el lugar donde se inserta no son casuales. Difícil tarea sería adivinar cuántos y cuáles fueron los motivos que llevaron a Cervantes a tomar tal decisión. Pero no es una semiosis ilimitada (o descontrolada) lo que buscamos desencadenar aquí, simplemente queremos reseñar que la ideología ética que subyace a los personajes que aparecen en las historias que preceden a la de la bruja Cañizares y sus comadres es diferente de la que alienta la vida y los comportamientos de los personajes de las que siguen.

Veamos el detalle. En uno y otro caso tales personajes aparecen como marginales; pero los primeros lo hacen a título personal, son ellos los que deciden ser y tener comportamientos marginales, los que alejan y expulsan cualquier residuo de conciencia ética. En los otros, en cambio, las circunstancias son por completo diferentes. Así, un gitano no roba por decisión propia y necesidad personal, roba por presión racial, los de su etnia se han profesionalizado en ello, lo llevan en la sangre:

Sus muchas malicias, sus embaimientos y embustes, los hurtos en que se ejercitan así gitanas como gitanos, desde el punto casi salen de las mantillas y saben andar [...] Ocúpanse, por dar color a su ociosidad, en labrar cosas de hierro, haciendo instrumentos con que facilitan sus hurtos [*CdP*, pp. 380-381].

Y un poco más adelante les llega el turno a los moriscos, de los que bien podría decirse que eran los marginados entre los marginados, tanto que serían expulsados de España a partir de 1609²². No deja de ser irónico, en fin, que en un momento determinado llegue a calificarlos Berganza de ‘buena gente’, que realmente debían serlo comparados con los

²² Las relaciones entre los moriscos y los cristianos fueron empeorando a lo largo del siglo XVI hasta desembocar en la rebelión de las Alpujarras, que, como es bien sabido, tuvo un dramático final. Finalmente, serían expulsados en virtud de una serie de decretos promulgados entre 1609 y 1613.

rufianes que desfilan en las historias que preceden a la narración de la bruja Cañizares: «Y así, oye en general lo que yo vi y noté en particular de esta buena gente» [*CdP*, p. 383].

Cervantes reserva para el final a los automarginados, aquellos a los que dejan fuera del trajín de cada día sus manías o su locuras particulares, que se convierten en su ética y su religión personales: un poetaastro fracasado; un alquimista soñador que –como sucede siempre en estos casos– cree estar a punto de encontrar la inencontrable piedra filosofal; un matemático alucinado que busca imposibles como descubrir la cuadratura del círculo; o bien, un arbitrista fuera de la realidad que elabora un memorial donde se pide a los súbditos de Su Majestad que ayunen una vez al mes y que dicho ahorro, estipulado en un real por cada una de las tres millones de personas potencialmente afectadas, sea donado a las arcas reales, contribuyendo así tanto al sostenimiento del estado como a la mejora de su propia salud personal.

No podemos pasar por alto, a su vez, la estrecha relación estructural que hay entre la brevedad de tales relatos y la ‘semiosis ilimitada’ que podrían generar. En efecto, en su magistral estudio sobre el ‘discurso alquímico’ Umberto Eco²³ muestra cómo la semiosis de los textos herméticos es ilimitada e incontrolada. No resulta, por tanto, casual que Cervantes narre las peripecias de un alquimista. Uno y otro discurso, el de la picaresca y el hermético se ofrecen así como los ‘opuestos literarios’, cada uno por motivos diferentes, al discurso de la ‘marginalidad hechiciril’: este último, susceptible de una semiosis abierta, aunque controlada, al enfoque retórico que genera la dialéctica verdad/realidad aventajaría así a los otros dos en cuanto a potencial literario, tanto en lo que hace a la expresividad de la forma, como en estructura del género. En efecto, la semiosis del género picaresco resultaba limitada; y, a su vez, la del género hermético (de la que el discurso alquímico se ofrece como representante prototípico) tenía serios riesgos de quedar fuera de control porque la distancia entre la *intentio operis* (o/y *auctoris*) y la *intentio lectoris* podía estar mediada por un hiato interpretativo insalvable, sin apenas resquicios para que hechos tan intrincados fueran comprendidos hasta el punto de producir un razonable deleite.

23 Umberto Eco, «El discurso alquímico y el secreto diferido», en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Debolsillo, 2013, pp. 81-100.

4. IDEOLOGÍA EN LA NARRACIÓN DE LA BRUJA CAÑIZARES

El relato de la bruja Cañizares tiene ciertas peculiaridades que lo diferencian del resto de historias que se cuentan en el *CdP*. Ya hemos señalado que el lugar que ocupa no es esperable desde el punto de vista estrictamente cronológico. Tampoco parece que en dicho relato los narradores mediados (y a la vez oyentes) parezcan verse afectados o interesados por condensar aquellas partes de la narración que pudieran resultar demasiado pesadas. El caso es que en dicho episodio la ideología que se presenta como telón de fondo sobre el que se proyectan los hechos narrados también es peculiar, pues se trata de una serie de creencias amparadas más bien por supuestos teológicos que éticos. Esta circunstancia nos obliga a hacer un doble análisis. En primer lugar es preciso determinar qué supuestos teológicos son los que alientan las actitudes de los personajes que aparecen en este episodio. Y, en segundo lugar, debemos contrastarlas con las actitudes éticas que hemos detectado en el resto de episodios. El objetivo último es encontrar los motivos que llevaron a Cervantes a contraponer uno y otro tipo de actitudes, las posibilidades de comparar los principios de ambas y, en la medida de lo posible, la finalidad literaria que perseguía.

Vayamos con la primera tarea. Particular interés tienen para nosotros las siguientes palabras de la Cañizares acerca de la Camacha, donde trata el tema de la posibilidad de convertir 'hombres en animales / bestias':

Tuvo fama que convertía los hombres en animales, y que se había servido de un sacristán seis años, en forma de asno, real y verdaderamente, lo que yo nunca he podido alcanzar cómo se haga, porque lo que se dice de aquellas antiguas magas, que convertían los hombres en bestias, dicen los que más saben que no era otra cosa sino que ellas, 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 [*CdP*, p. 369].

Nótese que la cita precedente muestra de forma clara la división de opiniones que suscitaba la posibilidad de metamorfosear a una persona en un animal: el pueblo 'creía' que la Camacha 'convertía los hombres en animales'; en cambio, 'los que más saben', esto es, los doctos teólogos, consideraban que tales hechos eran más bien apariencias: 'parecían bestias'. Debemos aclarar, no obstante, que las opiniones de los teólogos

sobre este asunto no siempre eran coincidentes; de hecho, en ocasiones se muestran vacilantes. Interesa aquí esbozar una de esas opiniones alternativas, que nos parece especialmente oportuna si tenemos presente no solo que en el ejemplo que acabamos de citar se alude a un hombre metamorfoseado en asno, sino también porque el propio Cervantes cita expresamente en el *CdP* la obra del escritor romano Apuleyo (s. II d.C.) intitulada *El asno de oro*, donde el protagonista sufre dicho tipo de transformación. Merece la pena recordar la opinión que sobre dicha obra tenía san Agustín (s. IV), coterráneo de Apuleyo y uno de los Doctores más ilustres de la Iglesia cristiana: «Sin embargo, no se hacía su mente bestial, sino que conservaban la razón humana, como escribió Apuleyo en su libro *El asno de oro*, que le ocurrió a él mismo: habiendo tomado una vez un veneno, cuenta o finge que se convirtió en asno sin perder su mente humana» [*asinus fieret aut indicavit aut finxit*]²⁴.

Y a continuación el propio san Agustín (18,18) da una explicación teológica de no poco alcance:

Cierto que estas cosas son o falsas o tan extraordinarias que con razón no son aceptadas. Sin embargo, hemos de creer con toda firmeza que el Dios omnipotente puede hacer cuanto quiera, sea para premiar, sea para ayudar, y que los demonios no obran nada según el poder de su naturaleza (ya que ellos son también criaturas angélicas, aunque malignas por su propio pecado), sino lo que les permita Aquel cuyos designios ocultos son muchos, aunque ninguno injusto. Ciertamente tampoco los demonios producen naturaleza alguna si al parecer realizan prodigios semejantes a los que estamos examinando; sí, en cambio, trasforman aparentemente las cosas realizadas por el Dios verdadero, y hasta tal punto que quedan desconocidas.

A propósito del episodio del *CdP* que ahora nos ocupa comenta Lara Alberola²⁵: «Pero no hay una correspondencia entre la teoría y la acción de la novela». Esto es cierto solo si se piensa que había una única opinión

24 Agustín de HIPONA, *La ciudad de Dios*, Madrid, Bibliotheca Homo Legens, 2006, 18,18, p. 754.

25 Eva LARA ALBEROLA, «Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos», *Anales Cervantinos*, XL, 2008, p. 152.

autorizada, cosa que no es verdad, como acabamos de mostrar. Por ello, lo que a nosotros nos parece pertinente es dejar constancia de que dicha 'contradicción' es más bien aparente, de suerte que los supuestos 'teológicos' que sustentan la novela no pueden considerarse como heréticos, sino simplemente como discutibles, o, en el peor de los casos, como heterodoxos. Pero bien sabía Cervantes que precisamente era esa situación límite la que resultaba más prometedora desde el punto de vista literario. Y esto en varios niveles, como iremos viendo a los largo del presente trabajo. Lara Alberola (p. 152) completa las palabras que acabamos de citar con esta apreciación de gran trascendencia en lo que hace a la dinámica de la obra: «es decir, el autor no disipa las dudas; más bien contribuye a sembrarlas». Este comentario en su literalidad tendría sentido si estuviéramos ante un tratado teológico, o bien Cervantes hubiera sido llamado a capítulo por la Inquisición, pero en lo que concierne a intencionalidad literaria carece de sentido. Nosotros nos inclinamos a hacer la interpretación contraria: Cervantes no busca disipar dudas, sino más bien tender puentes entre los superpoderes que se atribuyen a las hechiceras/brujas y los hechos sorprendentes de los que él deja constancia en la obra, de suerte que el lector no los rechace tan de plano y desde el primer momento no dé una oportunidad a la *ratio literaria*, donde todo es posible llegado el caso, es decir, si el autor es capaz de usar el artificio literario con tal habilidad que el lector se deje llevar desde el mundo real externo al mundo literario de la ficción sin que ello le haga renunciar de sus creencias, esto es, esquivando el riesgo de apostasía (virtual). Así pues, el autor no quiere demostrar que es un hecho real la metamorfosis de hombres en perros que hablan, entienden y razonan, solo quiere mostrar que pueden fingirse unas apariencias de tales hechos, aceptables si el artificio es bueno y los fines no entran en contradicción con creencias religiosas o postulados teológicos.

Veamos ahora lo que ocurre entre bambalinas. El principal mecanismo mediante el que la *ratio poetica* aprovecha las vacilaciones de la *ratio theologica* para salir triunfante como *ratio litteraria* es precisamente evitar en la medida de lo posible que concurran en sucesión de continuidad o contigüidad secuencias o/y argumentos lógico-causales. Toda la estructura del *CdP* está al servicio de esta máxima retórico-dialéctica. Y que de ello debía tener conciencia Cervantes lo demuestra el siguiente comentario al que hemos aludido un poco más arriba, donde se insiste en el 'orden', que no es otro que el que responde a la *ratio poetica*:

BERGANZA.— Eso haré yo, por cierto, hasta su tiempo; ten paciencia, y escucha por orden mis sucesos, que así te darán más gusto, si ya no te fatiga querer saber los medios antes de los principios [*CdP*, p. 339].

No deja de ser curioso, o incluso paradójico, que la *ratio poetica* de Cervantes y la *ratio theologica* de san Agustín coincidan en una actitud de cierta indeterminación ante la eventualidad de una metamorfosis. Parece (más que) probable que Cervantes no creyera a pies juntillas lo de la metamorfosis. Sin embargo, nos podríamos preguntar por qué no buscó de forma explícita una alianza entre la *ratio poetica* y la *ratio theologica*. Aquí la disyuntiva sería si el espíritu de los tiempos la hacían ventajosa o no en relación a la *ratio litteraria* propiamente dicha. En lo que sigue intentaremos explicarnos. La *ratio poetica* justificaría una dramatización del rito de transformación, donde la *ratio theologica* podría quedar a salvo con la condición de no paganizar la *performance*. Ahora bien, la *ratio litteraria*, entendiéndola por ella la que afecta al perfil que ofrece la obra en cuanto género literario y todo lo que ello implica, presenta otros requisitos y condiciones que no son fácilmente compatibles con la *ratio theologica*. Este sería justo el problema que subyace a la segunda gran razón por la que nosotros pensamos que Cervantes pudo renunciar a dejar constancia explícita, en palabras y hechos, de la metamorfosis canina que anima su *CdP*.

Es, en efecto, un hecho estudiado que las llamadas ‘novelas’ greco-latinas de época clásica tenían más bien una finalidad lúdica, de evasión, que venía propiciada por el tono cómico o/y satírico con el que se adornaban los hechos mágico-religiosos y las supersticiones que sobre este tipo de creencias existían de manera bastante generalizada²⁶. Este telón de fondo implicaría que si Cervantes hubiese optado por una actitud crédula invitaría así de manera más o menos explícita a que su obra se leyera bajo el prisma de lo satírico o bien de lo mágico-religioso, según intereses e intenciones. Sin embargo, no parece que él quiera crear un ‘perro de oro’ ni contar un hecho milagroso en tanto que apología religiosa o panegírico de un santo. La *ratio litteraria* no supone ‘desorden’, entendido como contradictoria ambigüedad sin control o enojosa pa-

²⁶ Véase Carlos GARCÍA GUAL, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972, pp. 369 y ss.

radoja, sino que más bien busca ampliar las posibilidades interpretativas sin caer en el riesgo de una indeseable semiosis ilimitada o cortocircuitada, a las que nos hemos referido un poco más arriba.

Las siguientes palabras de Jakobson²⁷ creo que justifican sobradamente (*mutatis mutandis*) la pertinencia e interés de la deriva metodológica por parte de Cervantes que nosotros proponemos, tanto en sus planteamientos teóricos como en su metodología práctica:

La ambigüedad es carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía [...]. Al mensaje con doble sentido corresponden un doble destinador dividido, un destinatario dividido, además de una referencia dividida, como claramente aparece en los preámbulos de los cuentos de varios pueblos, así por ejemplo en el exordio habitual de los narradores mallorquinos: “Això era i no era”.

Este planteamiento cuadra perfectamente al *CdP*, y, de hecho, si queremos podríamos ser algo más concretos: uno de los procedimientos más eficaces para que la dialéctica del razonamiento lógico-causal avance sin caer en enojosas contradicciones y sucumba ante eficaces contraargumentos es contextualizar los hechos fuera de su ámbito de actuación, donde las relaciones causa-efecto no tienen unas implicaciones tan directas y unas consecuencias tan inexorables; por ello, el ambiente onírico resulta particularmente apropiado en estos casos, y se muestra como una eficaz estrategia complementaria de la alteración del orden en lo que toca a desactivar todo proceso que tenga como objetivo un implacable análisis lógico de los hechos.

5. PROBLEMAS DE GÉNERO LITERARIO

De lo que hemos dicho en el apartado anterior podría concluirse que toda la novela ha de considerarse en realidad como un decorado, puro artificio, de tal manera que cada parte ha de ser solidaria con las demás y cada juntura ha de estar muy bien ejecutada, porque el más

²⁷ Roman JAKOBSON, «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 382-383.

mínimo fallo particular podría dar al traste con todo el conjunto. Tal aserto tiene muchas implicaciones de diversa índole y de diferente calado. Solo nos referiremos a algunas de ellos, en particular a las que afectan a aquellos factores sobre los que se asienta la asignación del género literario dentro de un análisis gestáltico, donde las referencias que entran en juego para establecer contraposiciones perceptivo-interpretativas son el fondo, la figura y la frontera²⁸.

Para dejar constancia de que el 'género literario' es un elemento frontera (perceptivo-interpretativa) sometido a vaivenes constantes bastará con que mencionemos la siguientes consideraciones que encontramos en *El asno de oro* de Apuleyo²⁹: «Ahora, querido lector, ten presente que estás leyendo una tragedia, no un cuento; dejemos las sandalias y calcemos el coturno».

Volvamos ahora a la obra que nos ocupa, pues ya estamos en condiciones de juzgar con criterio el alcance de la primera parte del título que figura al inicio de la misma: «Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza». Dicho de otro modo, no estamos ante un género único, y menos ante una novela picaresca monológica. No se olvide, para empezar, que dentro de la obra encontramos entremezclados otros subgéneros. Baste citar el siguiente comentario de Riley al respecto³⁰: «La trayectoria conceptual de las asociaciones genéricas, pues, ya se ha resuelto en *disparate* o *fantasía/cuento de niños* o *conseja de vieja/fábula esopiana/novela*. Y no solo 'novela', sino 'novela clave'». Un poco más adelante este mismo estudioso (p. 87) hace un interesante comentario sobre la mixtura de géneros en el *CdP*: «Como se sabe, *El coloquio de los perros* es también un comentario crítico sobre la novela picaresca [...]. Siendo explícita la reminiscencia del *Asno de oro*, además, no carece de interés que la única vez en que aparece la palabra 'pícaro' en *El coloquio* sea en la frase "rebuzne el pícaro"».

28 Algunos autores, como por ejemplo Umberto Eco («De la presuposición», en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Debolsillo, 2013, pp. 378-381), se sirven solo de dos elementos para sistematizar el contraste perceptivo (fondo/relieve). En tales casos la frontera va unida al fondo. Sin embargo, dicha oposición binaria resulta insuficiente para el análisis de los factores que debemos considerar en el presente estudio.

29 Citamos por APULEYO, *El asno de oro*, Madrid, Gredos, 2010 (trad. de Lisardo Rubio Fernández), p. 276.

30 Edward C. RILEY, «La profecía de la Bruja (*El Coloquio de los perros*)», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 85.

Cervantes se propone intentar que lo que puede parecer real se cuente como algo extraordinario; y lo que resulte particularmente extraordinario o inverosímil parezca algo posible, o al menos no disparatado y por completo increíble. Con este supuesto metateórico ya tenemos una primera justificación para considerar que el *CdP* hace saltar por los aires las trincheras literarias del género de la picaresca, pues los límites de lo real / creíble-verosímil entran en una relación de ajustes diferentes, tal que deja de primar la equivalencia entre ambos conceptos, lo que es en la realidad puede dejar de serlo en la ficción, en mayor o menor grado, o ponerse en duda, o simplemente aparecer en igualdad de condiciones que lo que simplemente parece, de tal manera que a la *ratio literaria* solo le interese el estatuto de realidad marginal susceptible de fusionarse con lo imaginario posible, hasta el punto de que ambos cedan en parte su propia esencia a favor de una intención literaria basada en 'la ficción realista-verosímil', lo que con independencia de que pueda o no demostrarse, sí puede al menos imaginarse, esto es, interpretarse como intencionalidad literaria donde lo uno y lo otro caben juntos porque pueden ser solidarios³¹.

Es, por tanto, obvio que estamos ante un constructo literario que tiene unas bases nuevas, en tanto que no es ni picaresca ni novela fantástica greco-latina, sino algo que va más allá. Que Cervantes tenía conciencia y voluntad de superar uno y otro género puede verse por diferentes indicios que han sido puestos en evidencia por muchos estudiosos. El primero de ellos, y el más sorprendente por ser algo insólito³², es el hecho de que la obra haya perdido su autonomía como tal toda vez que para comprenderla de un modo recto y cabal es preciso leer las últimas páginas de la novela que precede en la serie, a saber, *El casamiento engañoso*, y que sirven a la vez como epílogo de esta y prólogo del *CdP*. Si alguien objetara que prescindir de tales páginas no restaría interés al *CdP* no solo interpretaría de forma demasiado libre las intenciones del autor, sino que leería dicha obra en una clave equivocada, y a buen seguro que sus interpretaciones no serían aceptables pues irían abierta-

31 Como hace notar GARCÍA LÓPEZ (*Novelas ejemplares*, p. 1074): «No obstante, han quedado abundantes huellas de que a Cervantes le preocupó la verosimilitud de su relato».

32 Véase al respecto, por ejemplo, AVALLE-ARCE (*Novelas ejemplares*, III, p. 24), que llega a decir que el conjunto de ambas obras forma «un mundo literario perfecto y autosuficiente».

mente en contra de lo que de una manera u otra dice Cervantes. En particular, no encontraría las claves adecuadas para entender el valor estructural y estructurante de la narración de la bruja Cañizares.

Llegados a este punto quisiéramos hacer una reflexión sobre el género literario como frontera en el método perceptivo-interpretativo metaliterario que venimos utilizando. Por muy sorprendente que pueda parecernos esta dispersión o discontinuidad formal del *CdP*, sin embargo, ello no deja de ser una posibilidad previsible a partir de su condición de frontera. Recuérdese que puede haber tantos desdoblamientos de frontera³³ cuantos tipos de discontinuidad o variación del 'género' quiera establecer el autor. En este sentido entendemos que esta discontinuidad física que estamos comentando ha de tener una interpretación en la clave que apuntamos. En efecto, nuestra opinión es que todo este preámbulo es una especie de *captatio benevolentiae* por parte del autor en lo que concierne precisamente a *CdP* en su conjunto, esto es, en tanto que artefacto literario novedoso. Si se hubiera tratado de una novela como las demás no tendría sentido esta discontinuidad. Parece como si Cervantes se quisiera curar en salud, como si intentara evitar que la lectura de las primeras páginas produjera en el lector un impacto de tal magnitud que le indujera a abandonarla. Por tal motivo, el autor presenta esta *captatio benevolentiae* a la totalidad, esto es, al tipo de obra, conocedor de que era algo por completo distinto de todo lo demás conocido, y, por lo tanto, había que prevenir al lector de la necesidad (o conveniencia) de llegar hasta el final, de no abandonar el teatro antes del desenlace de la comedia³⁴.

Como una segunda frontera virtual hay que tener las numerosas consideraciones sobre la 'brevedad' en el relato que encontramos por toda la obra, salvo en el de la Cañizares. Con ello se está aludiendo no solo al precepto retórico de ser breve y conciso en el relato, dando cuenta únicamente de los hechos concernientes al asunto sometido a escrutinio por los jueces, sino también, aunque de forma paladina, a la circunstancia de que el autor se autocensure, limitándose a dar cuenta

33 Téngase presente que el 'desdoblamiento' es una de las características definitorias de la función 'frontera', como ya hemos hecho notar en otros lugares (véase, por ejemplo, Marco A. GUTIÉRREZ, *Perfiles comunicativos en los elementos de la oración simple*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 68-72).

34 Ponemos esta última metáfora porque el propio Cervantes se sirve de ella para describir la desolación de un mal autor de comedias que ve cómo se vacía la sala apenas empezada la función (*CdP*, p. 387).

solo de un número limitado de hechos, como si estos fueran a título de ejemplo, no elemento medular. Tal es así que a veces pareciera que lo que debe leerse es que si el autor (esto es Cervantes) quisiera podría escribir toda una novela (de pícaros) con solo tirar del hilo hasta el final. Particular interés tendría en tal sentido el comentario que al respecto hace Berganza: «Mas por no ser posible reducirlo a narración sucinta y breve, lo habré de dejar para otro día» [*CdP*, p. 388].

Llegados a este punto no queremos obviar un problema que de alguna manera puede, en nuestra opinión, ponerse en relación con las consideraciones que acabamos de hacer. Se trata de la promesa de una segunda parte del *CdP*, donde el protagonismo correspondería a Cipión, compromiso que se esboza al final: «Con ese parecer –respondió el Alférez– me animaré y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no» [*CdP*, p. 394].

La pregunta inicial que podemos hacernos ahora es por qué dicha segunda parte nunca se llegó a escribir. No se olvide, por lo demás, que no es la primera vez que Cervantes manifiesta su intención de escribir la segunda parte de una obra y no se lleva a efecto. Así, en el *Quijote* leemos³⁵:

—*La Galatea* de Miguel de Cervantes— dijo el barbero.

—Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo y no concluye nada, es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega [I,6].

Sin embargo, lo cierto es que, como en nota al pie aclara el editor a propósito de *La Galatea*, dicha obra: «Fue la primera (1585) y única publicación extensa de Cervantes antes del *Quijote*; la promesa de continuación todavía se reiterará en la dedicatoria del *Persiles*» (t. I, p. 86, n. 71). Sea como fuere, grande era la afición de Cervantes a estos alardes publicitarios. Las siguientes palabras de Riley³⁶ no dejan duda alguna al

35 Citamos por Miguel de CERVANTES. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1999, v. I, p. 86.

36 Edward C. RILEY, «Tradición e innovación en la novelística cervantina», *Cervantes*, XVII, 1997, p. 54.

al respecto, aunque en esta ocasión ni siquiera se trata de segundas partes que nunca fueron tales:

Ninguna obra de Cervantes fue más anunciada antes de su publicación que el *Persiles*. La anunció cinco veces [...] entre 1613 y 1615. En vista de esta insistencia reiterativa, ¿no es un poco extraño que ni en el prólogo ni en la dedicatoria del propio *Persiles* haya una sola alusión a la obra misma?

A tenor de las numerosas ocasiones en las que en el *CdP* el narrador hace mención explícita de su voluntad de ser breve, aunque ello implique dejar de lado muchas otras historias, en todo o en parte, parecería razonable que Cervantes hubiera retomado dicho material postergado y así hubiera cumplido con su promesa. Sin embargo, dicha postergación *ad kalendas Graecas* nos hace sospechar que no es casual, ni siquiera fruto de otras ocupaciones más perentorias, como pudiera ser la redacción de la segunda parte del *Quijote*, sino más bien algo inherente a la propia dinámica del *CdP*, es decir, algo ya previsto de alguna manera por el autor, de suerte que tal promesa fuera únicamente retórica. En cierta medida es ya sospechoso lo que se dice en el epílogo de *El casamiento engañoso* (y a la vez prólogo virtual del *CdP*) sobre este asunto por boca del Alférez-escritor:

No fue una noche sola la plática, que fueron dos consecutivamente, aunque yo no tengo escrita más de una, que es la vida de Berganza, y la del compañero Cipión pienso escribir (que fue la que se contó la noche segunda) cuando viere, o que ésta se crea, o, a lo menos, no se desprecie [*CE*, p. 324].

Incluso considerando que las intenciones de Cervantes eran sinceras, hay un asunto que no puede dejarse de lado y que concierne directamente al género, y es el que se deriva de la diferente intención de veracidad que informaría cada una de las dos partes. Así, como acabamos de ver, el Alférez-escritor oficiaría como intermediario e intérprete de hechos e intenciones ajenas en dicha segunda parte, en tanto que él «no tiene escrita nada más que una noche». Por el contrario, no debemos olvidar que en esta primera parte, que sí tiene escrita, él actúa como un fiel y fidedigno escribano, según confiesa:

Pues hay en esto otra cosa —dijo el Alférez—: que, 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, sin buscar colores retóricas para adornarlo, ni qué añadir ni quitar para hacerle gustoso [CdP, p. 324].

La acotación precedente tiene, a nuestro entender, una lectura complementaria en clave de género: si se llega a escribir dicha segunda parte los referentes literarios no hubieran sido los mismos, sobre todo porque la primera hubiera inaugurado un género que serviría ahora de referencia, de la misma manera que la primera parte del *Quijote* sirvió a la segunda. Así pues, muchas de las estrategias que en la primera parte del *CdP* funcionan como frontera en la segunda o bien no hubieran sido necesarias, o bien hubieran desempañado dicha función pero de distinta manera, ya que la frontera perceptivo-interpretativa perdería su autonomía como tal al quedar asimilada a su correspondiente fondo.

Por otro lado, desde un punto de vista práctico hubiera pensado el lector que lo suyo era que la segunda parte fuese la última entrega de las *Novelas ejemplares*, pues debía leerse haciendo un todo cuasi-indivisible con *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, a manera de epílogo, de la misma forma que el final del *CE* es un especie de prólogo del *CdP*. No obstante, este tipo de suposiciones no nos parece que sea lo más relevante del asunto que tenemos entre manos. El argumento principal debemos sacarlo de otra parte, como veremos a continuación. En otras palabras, el relato de la Cañizares ya no hubiera tenido la misma importancia estructural, de suerte que para que mereciese la pena la lectura de dicha segunda parte el autor no debería haberse limitado sin más a narrar hechos de los que ahora una y otra vez orgulloso de ello deja de lado, sino que habría tenido que buscar estrategias y recursos literarios que suplieran la función del relato de la Cañizares, tarea nada fácil porque ello afecta a la posición privilegiada y a las circunstancias vitales definidas en sus aspectos básicos por el propio narrador. Y, además, no debía tener mucho atractivo para Cervantes insistir en más narraciones de ‘pícaros’, pues sería más de lo mismo³⁷, y una vez

37 Aunque, como subraya GARCÍA LÓPEZ (*Novelas ejemplares*, p. 1093), «[l]a afirmación de Cervantes ha sido tomada en serio más de una vez, y se ha querido ver en

que ya había dado en la diana de la línea de flotación del género picaresco poco sentido tendría alancear a un muerto. Más aún, si lo hubiese intentado correría el riesgo de ser él mismo quien pusiera en tela de juicio el propio éxito de la empresa al dudar que dicho objetivo se hubiera conseguido de manera eficaz. En este sentido, *El coloquio de los perros* ha de ser considerada una pieza única, una obra maestra y, por tanto, una obra irrepetible y sería a la novela breve lo que el *Quijote* es a la novela extensa. Discurrir aquí y ahora sobre si el artificio de aquella cede ante el ingenio que Cervantes tuvo que desplegar para llevar esta última a buen término nos parece un diletantismo innecesario y fuera de lugar. Sin embargo, justo es reconocer que las *Novelas ejemplares* no llegaron a alcanzar el mismo éxito de público y crítica que el *Quijote*³⁸.

Un último comentario nos resta para terminar este apartado. A propósito de la alusión a Juvenal³⁹ al inicio del *CdP*, antes referida, Riley comenta⁴⁰: «Murmurar y satirizar son prácticamente equivalentes para Cervantes. En el sentido más generoso de la palabra, la sátira lucianesca ya estaba relacionada con la obra de Apuleyo». En otras palabras, indirectamente Cervantes está rechazando también el género literario en el que se inscribiría, por ejemplo, el *Asno de oro*. Si bien es cierto que tal rechazo no sería frontal, como se desprende del comentario que sigue a la cita de Juvenal (*CdP*, p. 335) y que hemos mencionado y comentado ya con anterioridad: «consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre».

6. ARTIFICIOS LITERARIOS: ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS Y FUNCIÓN PERCEPTIVO-INTERPRETATIVA

Lo que hemos venido diciendo en apartados precedentes debiera ser considerado como acciones preparatorias que faciliten la compleja tarea de determinar los objetivos últimos que persigue el autor. En este

el *Coloquio* una historia inacabada [...]. Parece difícil, sin embargo, imaginarse una continuación donde las historias de Berganza no se repitieran o constituyeran mero sumatorio de las ya conocidas».

38 Los motivos fueron, sin duda, muchos y de diversa índole (véase GARCÍA LÓPEZ, *Novelas ejemplares*, pp. 717-726).

39 «*difficile est saturam non scribere*» (JUVENAL, *Sat.* I,80).

40 RILEY, «La profecía de la bruja», p. 86.

sentido creemos que resulta básico hacer un análisis de los elementos microtextuales y macrotextuales indicadores de que, como diría Eco⁴¹, *tout se tient*, es decir, se logran armonizar las diferentes *intentiones* (*operis, auctoris, lectoris*).

A primera vista y desde una perspectiva meramente cuantitativa parece como si estuviéramos ante una novela picaresca, pero esta impresión dura poco, pues tanto el mecanismo narrativo como los personajes implicados van mucho más allá. Por otro lado, la presencia y relevancia de perros habladores omnipresentes pudieran llevarnos a pensar que estamos ante una obra de 'literatura fantástica (o 'maravillosa'), deudora y tributaria de novelas como la del *Asno de oro* de Apuleyo. Sin embargo, tal interpretación estaría descabezada, ya que el hecho definidor, esto es, la metamorfosis de hombre en animal y de animal en hombre no se produce de forma explícita ni al principio ni al final, solo parcialmente y, por así decir, en sordina. A su vez, ninguna de estas dos opciones aparece claramente privilegiada en claro detrimento de la otra, puesto que, si la primera goza del beneficio de una mayor extensión, la segunda aventaja en relevancia intensional o estratégica, como ya se ha dicho. Y, por lo demás, lo que comparten los personajes de raigambre 'picaresca' y las brujas/hechiceras del relato de la Cañizares es su marginalidad. Se trata de una marginalidad que está asentada no solo en formas diferentes de acción, sino sobre todo en distintas creencias y actitudes ante la vida. Cada uno de los dos mundos es lo suficientemente rico por sí mismo como para que a partir de él se creara una literatura específica, un género literario, si se prefiere. Ahora bien, parece como si Cervantes hubiera buscado el más difícil todavía, crear un universo literario de la 'marginación imaginable' (en tanto que difícil de sustanciar legal o teológicamente), de suerte que los lectores pudieran encontrar en el *CdP* un 'universo creíble o verosímil' que como tal mundo solo era imaginado, por más que algunos de sus elementos pudieran encontrarse aquí y allá. Este artefacto retórico-literario debía tanto a la realidad que el autor podía constatar como a la ficción que él era capaz de urdir, hasta el punto de que el mensaje último podía resultar incluso más real/verosímil que la vida misma: la frustración y el fracaso de los personajes que desfilan antes los ojos del lector son las señas de identidad de todo ser humano que cae en la marginación, y, a su vez, la marginación

41 Eco, «Dos modelos de interpretación», p. 66.

convierte a todo el que cae en sus garras en un fracasado. Esta segunda circunstancia es precisamente la que justificaría la presencia de los personajes que aparecen al final de la obra: malos poetas, alquimistas irredentos, matemáticos alucinados o arbitristas fuera de la realidad.

Creemos, pues, que la *ratio litteraria* en tanto que 'condición literaria' no solo justifica los recortes por mor de la brevedad comentados en el apartado anterior, sino también la extensión del relato de la Cañizares, que de hecho parece casi un tratado de brujería. Somos conscientes de que cuanto acabamos de decir resulta ser, cuando menos, una contradicción aparente. El reto que se nos presenta ahora es determinar la naturaleza de tal contradicción, pues si realmente fuera tal podría arruinar todas las expectativas del lector (y del autor mismo).

En consonancia con las tesis que venimos manteniendo parece que lo más apropiado sería buscar una explicación literaria al hecho en sí, esto es, Cervantes no es parco en aclaraciones metaliterarias, porque esto favorece sus intenciones últimas⁴². Esta premisa, que como tal parece bastante obvia, precisa ser desarrollada para que resulte realmente eficaz como (meta-)interpretación. Si Cervantes, en lo que concierne al mundo hechiceril, hubiera adoptado una posición teológica rígida, unas pocas líneas le hubieran bastado para dejar clara su negativa a aceptar tales hechos en tanto que contrarios a la doctrina cristiana. La brevedad hubiera sido su mejor aliada, pues cuantas menos explicaciones diera menos flancos ofrecería a sus potenciales adversarios para la réplica. Por el contrario, la exposición por lo menudo de todos los detalles que hacen tanto a circunstancias personales de la Camacha, la Montiel o la Cañizares, como a sus ritos y prácticas grupales, sirven para vencer en buena medida las resistencias y sospechas que suscitan siempre los comportamientos y creencias que se amparan en el secreto conocido solo por unos pocos. En consecuencia, la acumulación de datos, información y detalles produce en el lector (modelo), desconocedor del mundo 'hechiceril/brujeril', un cierto sentido de alivio, pues conocer de cerca al enemigo evita hacer conjeturas negativas descabelladas que se retroalimentan por falta de elementos objetivos de contraste. Por contra, preciso es recordarlo, en las narraciones 'picarescas' el riesgo de extenderse demasiado era el contrario, provocar hastío en el lector.

42 Con todo, ello no justificaría, en nuestra opinión, que *CdP* sea tildado como una 'metanovela' (véase Peter N. DUNN, «Las *Novelas ejemplares*», en *Summa Cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, p. 118).

No menos interesante que esta valoración genérica es detenernos en alguno de los detalles más relevantes. Tal vez la confesión de mayor interés sea la que queda patente en las siguientes palabras de la Camacha donde la dialéctica realidad / fantasía le sirve a Cervantes para llegar al fondo del problema generando las menores reticencias posibles en el lector:

Hay opinión que 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. Otros dicen que no, sino que verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima; y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una o de otra manera, porque todo lo que nos pasa en la *fantasía* es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente [*CdP*, p. 372].

En la cita precedente hemos destacado la palabra ‘fantasía’. Ello se debe a que Cervantes hace pivotar sobre dicho término la dialéctica ideológica a la que hemos aludido un poco más arriba. No en vano, un poco más adelante lo volvemos a encontrar en un contexto donde también se dirime la antítesis realidad / fantasía y ello se hace precisamente desde la perspectiva que más rédito literario le ofrece al autor, el de una semiosis compleja y ambigua, mas no por ello fuera de control.

Pero dejemos esto y volvamos a lo de las unturas; y digo que son tan frías, que nos privan de todos los sentidos en untándonos con ellas, y quedamos tendidas y desnudas en el suelo y entonces dicen que en la fantasía pasamos todo aquello que nos parece pasar verdaderamente [*CdP*, p. 375].

A veces se tacha a Cervantes de escéptico⁴³. Sin embargo, el hecho de acumular opiniones y de que en lugar de rebatirlas abiertamente opte por hacerlas en mayor o menor grado compatibles creemos que no se debe tanto a que quiera poner de manifiesto su escepticismo, sino más bien a que de esta manera él las hace más permeables, es decir,

43 Véase, por ejemplo, LARA ALBEROLA, «Hechiceras y brujas», p. 152, n. 15.

‘más creíbles/verosímiles’, para el lector tales mundos⁴⁴. Parece así como si el complejo y ambiguo mundo brujeil/hechiceril pudiera ser confinado al mundo de la mente, a un mero trance hipnótico, donde perdido el sentido de la conciencia y la voluntad, las acciones ya no tuvieran que cargar a sus espaldas con el peso de la responsabilidad, y las personas quedarán exoneradas de una potencial excomuni3n (mayor o menor) y su conciencia se viera así libre de culpa. Ya no hay blasfemia o herejía, sino que en el peor de los casos son solo simples prácticas u opiniones heterodoxas.

Dicho todo lo anterior no queremos seguir adelante sin dejar constancia de que los argumentos que hemos ido desgranando no avalarían conclusiones como las que encontramos en Lara Alberola (pp. 158-159), donde creemos que no se hace ‘justicia literaria’ ni con el *CdP* ni con su autor: «una ideas y un desenlace que lo situarán del lado de los escépticos, pero que, al mismo tiempo, lo sumirán en la oscuridad de lo onírico. Cervantes se ríe de la bruja, de la brujería y del debate; y hace que el lector se carcajee con la Cañizares y de la Cañizares, crea, dude, se desoriente... ¿Realidad o ficción?». Digamos, sin entrar en más detalles o polémicas, que las risas o carcajadas no parecen ser el objetivo de Cervantes, que a buen seguro las consideraría una indeseable consecuencia de hechos aún más indeseables como la abominable ‘murmuración’. Y, por último, seguramente que para el autor del *CdP* la disyuntiva ‘realidad o ficción’ planteada por Lara Alberola quedaba superada y resuelta, como acabamos de comentar, en la paradoja (solo aparente) ‘realidad y fantasía’.

7. METÁFORA Y PROFECÍA

Estudiados los aspectos estructurales que nos parecían de mayor relevancia para explicar las estrategias compositivas de la obra, pasaremos a analizar algunos elementos de detalle que los complementan y reafirman en tanto que solidarios con los fines perseguidos por el autor. Antes, no obstante, debemos hacer una precisión a propósito de las palabras que el Álferez-escritor pronuncia en el Epílogo del *CE* a propósito

⁴⁴ Pero no parece que con ello pretenda dirimir su estatus de verdad, a la manera de un teólogo, de suerte que de ello pueda seguirse una denuncia o condena por herejía.

de la literalidad del texto del *CdP*: «todo lo tomé de coro, y casi por las mismas palabras que había oído lo escribí otro día, sin buscar colores retóricas para adornarlo, ni qué añadir ni quitar para hacerle gustoso» [*CdP*, p. 324].

Es tan evidente por el tono de tales palabras su oportunidad y su desacuerdo con la realidad literaria que no es preciso insistir más en el hecho de que estamos ante una *captatio benevolentiae* con el fin, supuesto, de pedir indulgencia por aquello que pareciera al lector demasiado prosaico o de estilo poco apropiado⁴⁵. Dado que en esta obra (casi) todo es puro ‘artificio’ (así lo califica literalmente al final el Licenciado Peralta⁴⁶), no se puede obviar que este círculo paradójico trasciende lo meramente retórico, hasta el punto de que en realidad lo que parece suceder es que el ‘artificio’ formal está al menos en igualdad de condiciones con los contenidos mismos y, de hecho, es lo que le permite al autor trascender los propios géneros literarios que le sirven de base, andamiaje que una vez finalizada la obra quita y deja al descubierto algo nuevo en sí y novedoso para el destinatario.

Empezaremos nuestro análisis por la siguiente cita, donde la bruja Cañizares no vacila en hacer una severa crítica de su ‘cabrón’ (esto es, el diablo que en los aquelarres se aparece a las brujas bajo tal figura):

Muchas veces he querido preguntar a mi cabrón qué fin tendrá vuestro suceso; pero no me he atrevido, porque nunca a lo que le preguntamos responde a derechas, sino con razones torcidas y de muchos sentidos. Así, que a este nuestro amo y señor no hay que preguntarle nada, porque con una verdad mezcla mil mentiras; y a lo que yo he colegido de sus respuestas, él no sabe nada de lo por venir, sino por conjeturas [*CdP*, p. 371].

Antes de entrar en el asunto de fondo que ahora nos preocupa haremos una breve disquisición al respecto porque no queremos que pase inadvertido un detalle que complementa y ayuda a explicar mejor la disyuntiva breve/prolijo. En su literalidad la devastadora crítica de

45 Literalmente: «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» [*DdP*, p. 393].

46 «Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta» [*DdP*, p. 394].

la Cañizares podría tomarse como un ataque frontal a la brujería a través de una despiadada crítica de su jefe de filas, el diablo. Sin embargo, si hacemos una ‘lectura literaria’ del pasaje en cuestión –que a buen seguro es la que el autor deseaba y esperaba que sus lectores (modelo) hicieran– tanta sinceridad, rayana con una confesión de arrepentido, se ha de entender no con el objetivo de desacreditar a la brujería/hechicería en su totalidad, sino más bien como un acto de verdadera sinceridad que busca en el lector benevolencia con lo sucedido y a la vez un cierto grado de aceptación hacia las personas implicadas, apiadándose sobre todo de aquellas que son maltratadas por el diablo. Así la prolijidad se alía con la idea de una confesión sincera, y la sinceridad se hermana fácilmente con la verdad, de donde vienen la comprensión y el perdón.

Hay un hecho de literalidad que ha suscitado un enorme interés entre los estudiosos y que merece también por nuestra parte que le dediquemos la atención debida. Se trata precisamente de la siguiente ristra de cinco endecasílabos libres que con vocación profética pronuncia la Camacha «en la última hora de su vida»:

Volverán en su forma verdadera
cuando vieren con presta diligencia
derribar los soberbios levantados,
y alzar a los humildes abatidos
por poderosa mano para hancello.

[*CdP*, pp. 370 y 379]

El hecho de que tales versos se repitan en su literalidad en dos lugares diferentes parece que deja pocas dudas sobre su importancia dentro de la arquitectura general de la obra y de su progresión, así como de la propia construcción textual. Nos encontramos, por tanto, ante el elemento más representativo de lo que hemos dado en llamar ‘Figura perceptivo-interpretativa’. No estamos ante un hecho simple y, sobre todo, dudamos que el asunto haya de ser tratado desde un único punto de vista, como a veces ocurre⁴⁷. Según nuestro modo de interpretar los hechos, la primera cuestión que ha de tenerse presente es el valor es-

47 Un buen ejemplo de dicha actitud nos podría proporcionar el trabajo de RILEY, «La profecía de la bruja», que hace una interpretación genérica y, por lo tanto, susceptible de ser aplicable a demasiados textos de índole muy diferente.

tructural de dicha profecía en lo que hace al género literario⁴⁸. Parece obvio que su presencia adquiere carta de naturaleza, es decir, se trata de algo esperable en tanto en cuanto estamos ante un 'portento', personas metamorfoseadas ya en el vientre materno en perros parlantes dotados de inteligencia humana. El propio Cipión deja constancia expresa del asunto y sus consecuencias:

Por donde me doy a entender que este nuestro hablar tan de imprevisto cae debajo del número de aquellas cosas que llaman portentos, las cuales, cuando se muestran y parecen, tiene averiguado la experiencia que alguna calamidad grande amenaza a las gentes [*CdP*, p. 328].

En efecto, en las novelas de metamorfosis, y el *Asno de oro* de Apuleyo es un buen ejemplo, la persona metamorfoseada acaba volviendo a su estado inicial, por ello era esperable que dichos perros parlantes también volvieran a lo que se supone era su estado original en el vientre materno, esto es, personas, por mucho que fueran paridas ya como animales caninos. Esto dice la bruja Cañizares que la bruja Camacha dijo precisamente «en la última hora de su vida» a la Montuela, madre de los canes, y también «que no tuviesen pena que volverían a su ser cuando menos lo pensasen» [*CdP*, p. 370]. Y aún una última advertencia de la Cañizares a Berganza: «el cual modo quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en el *Asno de Oro*, que consistía en solo comer una rosa. Pero este tuyo va fundado en acciones ajenas y no en tu diligencia» [*CdP*, p. 371].

Unas revelaciones tan personales como estas tienen el efecto literario de poner en guardia y suscitar un vivo interés por ver cómo se sustancia dicha profecía y se cumplen los condicionantes de uno y otro tipo que tal prodigio conlleva. Además, el interés por la capacidad de inventiva del autor iría acompañado por la expectación de saber en qué momento se iba a producir, pues más de un conocedor del *Asno de oro* bien podría suponer que todo ello iba a suceder al final y que sería lo más parecido a una apoteosis literaria y existencial. La pregunta que nos formulamos ahora nosotros es también doble: ¿por qué el autor se desentendió de

48 Estos versos han sido interpretados de muy diversas maneras por los estudiosos, alguna de ellas ciertamente extravagante (véase al respecto GARCÍA LÓPEZ, *Novelas ejemplares*, p. 594, n. 399; p. 762 y p. 1109, n. 594).

dicha profecía anunciada a bombo y platillo si venía tan a cuento para la evolución de la trama y, a la vez, daba tantas posibilidades de lucimiento al propio escritor? Esta clase de cuestiones se prestan a respuestas de diverso tipo y factura. Entre las primeras y las más simples podrían estar estas dos: porque quería mantener el interés y la atención del lector; o bien, porque no quería romper el hechizo ya que faltaba la segunda jornada, donde Cipión contaría sus andanzas. Ciertamente nos cuesta pensar que Cervantes pusiera tanto empeño en su 'profecía' si esta iba a quedar abortada por motivos tan baladíes como los que acabamos de mencionar, pues uno y otro tienen soluciones y alternativas literarias que las desacreditarían.

En nuestra opinión las cosas debieran ir por unos derroteros que, *mutatis mutandis*, cumplieran un objetivo equiparable al de la obsesión por la brevedad que hemos comentado más arriba. Allí hemos contrapuesto la brevedad a la prolijidad propia del género picaresco. Ahora creemos que no sería descabellado suponer que Cervantes se sirviera de esta 'expectativa abortada' contra pronóstico para hacernos ver que, a pesar de la relevancia estructural que tiene la narración de la bruja Cañizares en el conjunto de la obra, ello no implica que quiera combatir lo picaresco con lo fantástico, tal que uno salga vencedor y otro derrotado, sino que lo que busca es una síntesis superadora de uno y otro género. Tal vez pensara también Cervantes que ya le había costado lo suyo hacer creíble/verosímil la metamorfosis primera de los perros en el seno materno como para volver a tener que hacer equilibrios meta-literarios (y, por qué no decirlo, también teológicos) y desandar un camino lleno de asechanzas que bien podían arruinar la ubérrima cosecha literaria recogida con la hibridación de géneros que había realizado.

Merece la pena ahora estudiar la literalidad del texto. La presentación en verso le da a la profecía un aspecto más pomposo y formal, como si de un ritual sagrado se tratara, las palabras se pronuncian con tono y formato no vulgares, lo que les confiere más solemnidad y credibilidad, más capacidad de penetración en las conciencias de los destinatarios. De hecho, los estudiosos creen ver en tales versos resonancias, por un lado, del 'Cántico de la Virgen al Señor' en el inicio del evangelio de san Lucas (1,52-53): «Derribó a los potentados de sus tronos / y ensalzó a los humildes. / A los hambrientos los llenó de bienes, / y a los ricos los despidió vacíos». Y, por otro, de la *Eneida* de Virgilio (6,851-853): «me-

mento / [...] / *Parcere subiectis et debellare superbos*» [Acuérdate / [...] / de perdonar a los vencidos y domeñar a los soberbios].

No seremos nosotros quienes neguemos la posibilidad de que Cervantes haya bebido a la par en fuentes bíblicas y clásicas. Más difícil nos parece que detrás de dicha ‘falsa profecía’ deban buscarse connotaciones apocalípticas o revolucionarias, como sugieren, por ejemplo, Rey Hazas⁴⁹ o Riley⁵⁰. La estrategia explicativa ha de buscarse, en nuestra opinión, por otros derroteros, y en estos casos más que nunca hay que tener presente el *tout se tient*, ya aludido más arriba, para evitar una deriva semiótica incontrolada en sus variantes o en el grado y alcance de las mismas. Así pues, de nuevo procederemos con método, y ello implica, en primer lugar, no perder de vista el hecho de que el aludido quinteto de endecasílabos libres se repite un poco más adelante (*CdP*, p. 379) y ahora es Cipión quien hace de intérprete:

Considera en cuán vanas cosas y en cuán tontos puntos dijo la Camacha que consistía nuestra restauración; y aquellas que a ti te deben parecer profecías no son sino palabras de consejas y cuentos de viejas, como aquellos del caballo sin cabeza [...], porque, a ser otra cosa, ya estaban cumplidas, si no es que sus palabras se han de tomar en un sentido que he oído decir se llama al[e]górico, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa, que, aunque diferente, le haga semejanza, y así, decir: [siguen los cinco endecasílabos en cuestión]) tomándolo en el sentido que he dicho, paréceme que quiere decir que cobraremos nuestra forma cuando viéremos que los que ayer estaban en la cumbre de la rueda de la fortuna, hoy están hollados y abatidos a los pies de la desgracia [...]; por do me doy a entender que no en el sentido alegórico, sino en el literal, se han de tomar los versos de la Camacha; ni tampoco en éste consiste nuestro remedio [*CdP*, pp. 379-380].

Véase que Cipión, a quien Cervantes presta voz de interlocutor, y con ello capacidad crítica, muestra un grado de escepticismo que pare-

49 ANTONIO REY HAZAS, «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela», en *Lenguaje, ideología y organización textual de las ‘Novelas ejemplares’*, ed. José Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Université de Toulouse Le Mirail, 1983, p. 141.

50 RILEY, «La profecía de la bruja», p. 89.

cería conducir toda la dialéctica de la profecía a un callejón sin salida: la profecía es un 'cuento', no merece la pena proseguir por ese camino. Llevando el argumento hasta sus últimas consecuencias el lector podría concluir que ya aquí se le ponía sobre la pista de que la profecía no tenía muchos visos de que tuviera lugar. O dicho de otra manera, sí es cierto que Cervantes era consciente de que la sociedad de su época había caído tan bajo que necesitaba profundas reformas, pero esa 'revolución pendiente' era de tal calado que no podía una persona como él echársela a sus espaldas. A lo más que aspiraba era a cambiar la mentalidad de la sociedad en la medida en que la literatura puede desempeñar dicho papel y, a su vez, en la medida en que él mismo pudiera ser capaz de cambiar, que vale tanto para el caso que nos ocupa como hacer evolucionar la propia literatura.

De esta manera, no es la persona de Cervantes, sino la literatura la que se erige como figura metaliteraria de la obra en cuestión. No es que Cervantes asuma el reto político de meterse a reformador social, como pretende Riley (p. 91)⁵¹, sino que asume la responsabilidad de una 'literatura social', que ha de ser eficaz en la medida en que sea buena literatura. Por ello le importa especialmente que los ingredientes de sus obras, es decir, temas y personajes, sean verdaderamente susceptibles de rendir pingües dividendos estéticos-literarios, más que escribir meros panfletos revolucionarios, que al fin y al cabo no serían sino pan para hoy y hambre para mañana.

Estas últimas consideraciones creemos que sirven para justificar las últimas páginas de su obra, donde desfilan personajes hiperactivos (o bien, si se prefiere, rayanos en la locura o conductas obsesivas) que para los fines que persigue aquí le resultan de una más que limitada utilidad, simplemente como contraste, podríamos decir, porque su situación de marginalidad solo entra de manera tangencial en la dialéctica de marginalidad social que él pretende poner en evidencia. En definitiva, la profecía se nos presenta como una *anteocupatio* intencionalmente ambigua y, en consecuencia, susceptible de ser interpretada como falsa, pero literariamente muy rentable en varios niveles. A su vez, poco importa que todo o mucho de lo contado sea mentira real o fingida, porque

51 En realidad RILEY, «La profecía de la bruja», p. 91, solo lo sugiere, pues el tenor literal de sus palabras es el siguiente: «Berganza muestra tener los instintos de un reformador social (tiene esto en común con don Quijote)».

todo está ordenado a unos fines superiores, y así lo reconocen tanto el Alférez como el Licenciado:

Con ese parecer —respondió el Alférez— me animaré y dispondré a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no. A lo que dijo el Licenciado: —Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta [*CdP*, p. 394].

8. ACOTACIÓN FINAL

Para esta reflexión postrera traeremos a colación una cita sacada de la segunda parte del *Quijote* donde Cervantes cede la palabra a Hamete, (fingido) traductor de «esta grande historia del original»:

No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables [...], y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más [*DQ*, II, 24].

Desde nuestro punto de vista, la consideración metaliteraria que Hamete(-Cervantes) formula explícitamente en la cita que precede podría, con toda justicia y oportunidad, ser aplicada (virtualmente) de forma retroactiva al *CdP* en lo que concierne a la dialéctica interpretativa de la obra literaria que generan la *intentio auctoris* y la *intentio operis*. En efecto, la elección de un tema como el hechiceril/brujeril le proporciona, como ya hemos visto a lo largo de todo este trabajo, a Cervantes un terreno abonado para dar rienda suelta a la ambigüedad, que es, a su vez, «carácter intrínseco, inalienable de todo mensaje centrado en sí mismo»⁵², lo que vale a decir tanto como de toda literatura que quiera ser realmente tal. Pues bien, solo resta ahora dar un paso más para que

52 JAKOBSON, «Lingüística y poética», p. 382.

pueda lograrse ese *tout se tient* literario al que hemos aludido con anterioridad en varias ocasiones. Este paso consiste en implicar personalmente al lector en la interpretación activa de la obra; dicho con otras palabras, se trata por tanto de sacar el máximo rédito literario posible de la *intentio lectoris*. Parece lógico pensar que serían precisamente las situaciones o hechos que generan mayor ambigüedad interpretativa las que más impliquen al lector en el reto de sustanciar una semiosis literaria satisfactoria.

Para dar un feliz remate a nuestro argumento solo nos resta hacer una pregunta que dejamos al buen criterio del estudioso si ha de ser considerada retórica o no: ¿No es acaso de entre todas las marginalidades que se ofrecían a Cervantes justo la hechicero-brujeril la que más se prestaba a generar ambigüedad semiótico-interpretativa en todos los niveles que afectan y conciernen a la *res litteraria*? Si esto fuera así, el hecho de que Cervantes arrojara la marginalidad hechicero-brujeril con las otras marginalidades sociales de las que ya hemos dado cuenta en este trabajo habría de ser interpretado como un indicio de que lo que pretendía era llevar la literatura a sus límites expresivos, sin renunciar a nada, hasta lograr una densidad compositiva a la altura del más exigente lector (modelo) y, por qué no decirlo, del más avisado crítico (literario).

Sería, insistimos, una osadía por nuestra parte sospechar que los esfuerzos dedicados a escribir la segunda parte del *Quijote* fueron los que impidieron a Cervantes escribir la segunda parte del *CdP*. Con todo, no estamos tan seguros de errar por completo el blanco si pensamos que la segunda parte del *Quijote* sí pudo ser heredera y beneficiaria de algunos logros de técnica literaria que Cervantes experimenta y madura en sus *Novelas ejemplares*, y de forma particular en el *CdP*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE HIPONA, *La ciudad de Dios*, Madrid, Bibliotheca Homo Legens, 2006 (trad. Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Laneiro).
- APULEYO, *El asno de oro*, Madrid, Gredos, 2010 (trad. de Lisardo Rubio Fernández).
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (ed.), *Miguel de Cervantes. 'Novelas ejemplares' (I-III)*, Madrid, Castalia, 1982.

- CARDINI, FRANCO, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona, Península, 1982.
- DUNN PETER N., «Las *Novelas ejemplares*», en *Summa Cervantina*, ed. Juan Bautista Avalor-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, pp. 81-118.
- ECO, Umberto, «De la presuposición», en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Debolsillo, [1990] 2013, pp. 373-414.
- «El discurso alquímico y el secreto diferido», en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Debolsillo, [1990] 2013, pp. 101-122.
- «Dos modelos de interpretación», en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Debolsillo, [1990] 2013, pp. 61-80.
- ELIOT, T. S., «Religión y literatura», en *La aventura sin fin*, Barcelona, Debolsillo, pp. 265-284, [1935] 2011.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, *Miguel de Cervantes. 'Novelas ejemplares'*, Madrid, RAE, 2013.
- GUTIÉRREZ, Marco A., *Perfiles comunicativos en los elementos de la oración simple*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- HUERGA, Álvaro, «El proceso inquisitorial contra *La Camacha*», en *Cervantes, su obra y su mundo (Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes)*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 453-465.
- JAKOBSON, Roman, «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, [1960] 1981², pp. 347-395.
- JAURALDE, Pablo (ed.), *Francisco de Quevedo, 'El Buscón'*, Madrid, Castalia, 1990.
- LARA ALBEROLA, Eva, «Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos», *Anales Cervantinos*, XL, 2008, pp. 145-179.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, «Racionalidad e Inquisición en el Siglo de Oro», *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 69, 1992, pp. 67-82.
- REY HAZAS, Antonio, «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela», en *Lenguaje, ideología y organización textual de las 'Novelas ejemplares'*, ed. José Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Université de Toulouse Le Mirail, 1983, pp. 119-144.

- RICO, Francisco (ed.), *Miguel de Cervantes. 'Don Quijote de la Mancha' (I-II)*, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1999.
- *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1989⁴.
- RILEY, Edward C., «La profecía de la Bruja (*El Coloquio de los perros*)», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 83-94.
- «Tradición e innovación en la novelística cervantina», *Cervantes*, XVII, 1997, pp. 46-61.
- SIEBER, Harry (ed.), *Miguel de Cervantes. 'Novelas ejemplares' (I-II)*, Madrid, Cátedra, [1980] 2014.